índice
de artes y letras

ÑO 7 ★ NUM. 56 (XXXV) MADRID, 15 DE OCTUBRE 1952 PRECIO: 7 PTAS

TRES CARTAS DE SANTAYANA A SU GRAN AMIGA MERCEDES ESCALERA

PARA este número de octubre, INDICE proyectaba ocuparse largamente de Santayana. Por ello había pedido a dos de los escritores de lengua española mejor informados de la obra de Santayana, Ricardo Baeza—admirable traductor de su ovela «El último puritano»—y Ricardo Paseyro, el joven poeta sudmericano, sendos artículos respecto de la vida y obra del filósofo esañol. Desdichadamente, Santayana ha muerto en Roma a fines de eptiembre. Nuestro homenaje, pues, se convierte en homenaje póstuo. Para darle este carácter, INDICE ha deseado agregar a los artícus encargados inicialmente algunos documentos y materiales curiosos inéditos, propiedad del propio filósofo o de cercanísimos amigos. En eunirlos han transcurrido los días que lleva la revista de retraso en su parición. Confiamos en que nuestros amigos excusarán la breve deora: gracias a ella, INDICE es la revista de España que tributa el ás valioso y singular homenaje a Santayana.



Jorge Santayana a los ocho años de edad

Hay algo en él, superior él mismo, que le hace sentirse español"

LA entrevista que el Conde de Marsal sostuvo en Roma con Jorge Santayana, publicada poco antes de su uerte en el periódico «ABC», habría de onerme—casi por casualidad—sobre la ista de doña Mercedes Escalera. Santaana la citaba como su única amistad acal en España, resto de un antiguo írculo de relaciones del que el filósofo abría de desligarse a la muerte de su ermana Susana. Como por casualidad, igo, pude enterarme de que Mercedes scalera, con sus noventa y siete años, ivía. Más tarde podría convencerme no lo de que su vida continuaba encendia, sino también de que su amistad y ecuerdo hacia Jorge Santayana era algo ctual, constante, superviviente de ese asi un siglo de relación humana.

Decidí buscarla, a pesar de tener sólo nas señas inconcretas. La casa está en a calle de Serrano. Con un poco de paencia y otro poco de suerte, ya que la úsqueda no se hizo demasiado trabajoa, pude localizar el domicilio. En el úmero 7, frente a la verde escenografa del Retiro, que el otoño empieza ahoa a dorar. La portera, una mujer simática, también de muchos años (ochena y seis), que «limpia toda la casa y na oficina», me informa de que doña Mercedes llegó hace pocos días de Bayoa, pero afectada de una bronconeumoía.

Quedo en volver unos días después. Lo ago, y entonces subo ya a llamar a la uerta de la habitación. Una criada, de lgunos años, de expresión inteligente y erena, sale a abrirme. Pregunto por la eñora. Ella, a su vez, inquiere sobre el

(Continúa en la pág. 2)

Hotel Miramonti, Cortina d'Ampezzo, Italia.
3 de Julio, 1931.

Querida Mercedes,

Arriba: Cabecera de una de las cartas de Santayana que reproducimos en las páginas interiores, escrita —como el lector verá por la fecha— poco después del advenimiento de la República y en la que se hace eco y reflexiona sobre los sucesos a que ese advenimiento dió lugar. *Abajo:* El filósofo, su hermana Josefina y la depositaria de estas cartas, Mercedes Escalera, durante un viaje realizado por ellos a Andalucía en 1923



Carta del Director

SANTAYANISMO

Los españoles somos muy dados al olvido y a los recuerdos, a las vocaciones tardías. La cosa no está mal en el fondo, pero sí en la forma. Toda exageración es un exceso, esconde una culpa anterior, un «vacío» que se intenta llenar precipitadamente con arena, con piedras o con lo que sea. ¡Qué de extraño, pues, que suene a hueco y a piedra ese relleno artificial de última hora!

Se me ocurren estas reflexiones ante el «caso» Santayana, aún caliente, y lo que podríamos llamar *santayanismo* de urgencia. Un hombre de origen español—nacido en la calle Ancha de San Bernardo—deja nuestro país en su extremada juventud y se va a vivir a Norteamérica. Estudia, se hace profesor, piensa y escribe gruesos libros de filosofía. Su pensamiento, no demasiado mediterráneo, es entre nosotros absolutamente desconocido. Hasta aquí la cosa tiene poco que extrañar. De pronto, un día, ese hombre va a morir. Conserva en su bolsillo un pasaporte de español expatriado y esto levanta la polvareda... Esa gloria, esa llama que va a extinguirse, esa cometa errante próxima a ser engullida por el cielo, tiene un hilo que le ata a nuestro sentimiento aldeano de la nación. Hay que darse prisa y reclamar nuestra parte en la hijuela espiritual que ese hombre deje al mundo como testimonio de sí, en su herencia de saberes y decires. ¡Y ya está armada la zapatiesta! Pero... ¿es esto plausible? Si Santayana ha sido un español consciente que no ha renunciado nunca a su españolismo teórico, nos parece muy bien que se haga notar este testimonio, que coincide con un deseo suyo expreso, renovado periódicamente en el pasaporte. Lo que ya no tiene ningún sentido es el intento simultáneo de nacionalización de su filosofía. Hay, en efecto, por lo poco que yo conozco de ella, una raíz ética y estética en Santayana que configura su pensamiento y lo tiñe de españolismo —del modo vago y relativo con que puede hablarse de estas cosas, y según lo que se entienda por español—, y todo esto muy en su última época y muy alternativamente. Porque, si mal no entiendo, la otra raíz de su pensamiento toma tierra y aparece hundida precisamente en lo contrario: en el sistema de ideas y nociones de los griegos primitivos y del pragmatismo anglosajón, con todo lo que esto quiere decir...

El intento es políticamente honesto, pero gratuito, a juicio mío, y desde luego inútil desde un plano superior de mira, además de innecesario. No así desde el punto de vista meramente *ilustrativo*. Bien está cualquiera circunstancia, aun siendo tan luctuosa como la muerte de un hombre, para dar a las gentes noticias de él y suscitar en torno de su espíritu y su vida una ola de curiosidad y expectación. Eso saldrá ganando la cultura. Con lo que nadie gana nada—antes pierde—es con la tergiversación caprichosa de las ideas, de la que sólo confusión mana. Y en los dominios del espíritu, ya se sabe, confusión equivale a pecado: la confusión es el demonio.

Leamos, conozcamos, aprendamos a Santayana. Esa lectura y conocimiento nos darán la medida de su obra y, posteriormente, de nuestro respeto, devoción o despego por él. El problema está en su filosofía y no en su nacionalidad—aunque en buena parte aquélla no se explicará del todo sin ésta. En cualquier caso, ésta es una deducción para después, no previa y siempre de significación relativa. Lo decisivo en una persona que piensa no es su pasaporte, sino cómo y qué piensa. Aquél es un dato; esto una suma, una adición. Cuando esa adición es válida para todos, el pasaporte no necesita *visado*. Esperemos, sin hacer «santayanismo», a ver lo que pasa con el español muerto estos días en Roma, en una celda recoleta y silenciosa presidida por un crucifijo. Quizá resulte a la larga que es español de verdad; quizá no.

En la página SEIS:

"Breve historia de mis ideas", ensayo inédito en castellano de Jorge Santayana, traducido por Ricardo Baeza

TRES CARTAS DE SANTAYANA

(Viene de la pág. anterior)

objeto de mi visita. Se lo explico, haciendo constar mis propósitos periodísticos. Entonces cierra la puerta, sale al rellano de la escalera y me pregunta con ansiedad :

—*Oiga usted, ¿es para algo sobre don Jorge Santayana?*

Cuando le digo que sí, continúa :

—*Que no se entere la señora de que ha muerto, porque eran como hermanos, y para ella podría ser gravísimo... Llevo varios días cuidando de que no vea los periódicos ni escuche la radio.*

La situación se aparece, pues, algo difícil. Dejo una tarjeta, prometo la máxima discreción en mi futura conversación con doña Mercedes, y quedo en volver unos días después, cuando esté mejor su salud, que se va reponiendo.

Otros días de impaciencia y vuelta a recorrer el mismo camino. Esta vez me pasan a una pequeña sala en la que tan pronto entro algo llama mi atención : sobre el tresillo antiguo, un rostro ya conocido por otras fotografías : Santayana.

Mientras espero con impaciencia, mi vista ronda por la habitación. Además del tresillo encarnado hay un estante con cacharros de China, filigranas de marfil, dos macetas minúsculas a las que acaba de suministrarse la indispensable agua, aún en la superficie de la tierra apelmazad. Hay cuadros, uno de la Virgen con un reclinatorio situado en frente. Fotografías, algunas muy antiguas. Más pinturas y un espejo. El tiempo parece no existir en la habitación silenciosa. El piso es alto y como el balcón se encuentra cerado, no llega hasta aquí el ruido del tráfico callejero. Lo único que vive, que parece casi palpitar, son las dos minúsculas plantas de las dos mínimas macetas.

Casi sin que se les oiga, entran la muchacha y doña Mercedes. El cuerpo de ella está encorvado, pero su figura parece uno de esos árboles viejos y nudosos, cuya madera se ha endurecido, que tienen aire de padres de la Naturaleza. Creo que en el colegio me hicieron traducir alguna vez pasajes de un libro que se llamaba «De Senectute». Apenas recuerdo nada de él, salvo la baja calidad de mis traducciones. Pero esta anciana no coincide en nada con la vaga impresión que conservo de lo que el autor clásico decía. Porque da una contradictoria sensación de vitalidad, entra andando ligera, impaciente, y antes de estrecharle la mano ya ha comenzado a hablar.

Ella sabe cuál es mi deseo. Y le parece bien cuanto se haga por divulgar la figura de «Jorge». Lo llama así, con esa familiaridad que no puedo dejar de encontrar extraña, puesto que la figura del escritor está ahora muy alta, situado en la galería de los elegidos. Y hasta encuentro extraña mi propia voz cuando alguna vez digo «el señor Santayana».

Mercedes R. de la Escalera guarda de él una muy antigua amistad. Viene ya de familia, y no vale la pena detenerse a analizar viejas genealogías ni el origen de relaciones que el propio Santayana ha explicado en alguno de sus libros. Ella me aclara todo prolijamente. Pero lo importante es cuando la viva conversación de esta mujer comienza a trazar el perfil humano del escritor.

—*Me acuerdo que ya de muy niño tenía gran afición a escribir. Una vez, tendría cinco o seis años, me vino con unos papeles escritos y me dijo :* "Mira, Mercedes, mi primera novela". *La tuve hasta hace muy pocos años, pero un día le escribí y se la mandé. "Ahí tienes—le dije en la carta—tu primera novela". Se titulaba "Un viaje". Y era eso, un viaje que hacía con su padre en un barco... Le envié también muchas fotografías. Las mejores que tenía de él.*

Llevo el propósito de no hacer apenas preguntas. Creo que es mejor dejar correr la conversación y anotar los recuerdos que en tanta cantidad y con tanta interior satisfacción conserva doña Mercedes. Pero hay algo que aguarda impaciente. *Santayana, ¿español?*

—*Sí, sí. El se preocupa de España y le interesa como español. Hay algo en él, superior a él mismo, que le hace sentirse español. Lo que pasa es que como su educación fué así... Por un lado, el carácter vehemente español y, por otro, la educación americana, tan áspera* (emplea precisamente esta palabra). *Así que, de carácter, ni es español ni es yanqui. Ha cogido lo malo nuestro y lo malo de ellos. Se lo llevaron de aquí tan joven... tenía ocho años. ¿Sabe usted cómo se llamaba el vapor en que se fué a Estados Unidos? : "Campanil".*

La conversación se aviva. Vuelve de nuevo el tema español.

—*Jorge en cosas de política es muy claro. Antes no tenía mucha confianza en la situación de España... Dice que los españoles son demasiado vehementes. Cuando estaba aquí, le gustaba ir a un café cerca de Correos, y se sentaba a ver pasar la gente, a observarlo todo. Cuando ocurrió el asesinato de Dato, él pasaba en el momento en que fueron los tiros. No recuerdo lo que dijo..., pero sé que vino a casa impresionadísimo.*

Sobre la desproporción del carácter español, doña Mercedes recuerda también que las hermanas de Santayana coincidían con él. *Recuerdo*—dice—*haber ido con Josefina a ver una de esas obras tan bonitas que escribían los Quintero. Yo me reía mucho, pero ella estaba todo el rato muy seria. Pero, Josefina*—le dije—, *¿es que no te gusta? No*—me respondió—. *¿Por qué? Porque todo es mentira...*

Esas son las cosas de la educación americana. Jorge opinaba igual. Pero él es, ¿cómo diría yo?... demasiado satírico. Porque hay un libro en el que cuenta unas cosas y desciende a unas pequeñeces...

La muchacha trae un ejemplar de "En la mitad del camino". Doña Mercedes hace que le lea las páginas en que Santayana habla de su estancia en Avila y de las relaciones entre su hermana Josefina y Mercedes Escalera. Esto le pone muy nerviosa. Lanza pequeñas exclamaciones durante la lectura y al terminar niega que aquello ser cierto.

—*Me da mucha pena. Porque está errado. Si lo tuviera aquí ahora mismo le tiraría de las orejas y le diría: ¡Pero, Jorge! ¿Por qué dices esas cosas si sabes que no son verdad?*

Lo que doña Mercedes no le perdona, en realidad, son frases como esas de que era "inmensamente espontánea, pagana y supersticiosa, rebosaba sentimientos devotos y mantenía con la corte celestial relaciones diplomáticas mejores aún que con la corte de Madrid".

—*Yo, ¡supersticiosa!* Esto casi la exaspera. Vuelve a hablar de su carácter satírico y frío.

—*Mire, para que se dé cuenta le voy a contar una anécdota. Recuerdo que en uno de sus últimos viajes a Avila, después de morir su hermana Josefina, yo lo encontraba muy serio y... como triste. Apenas hablaba y parecía preocupado con algo. Le pregunté qué le pasaba. Nada, no quería dar explicaciones. Yo insistí:* Pero Jorge, ¿qué te pasa, tienes algo? *Por fin conseguí que me dijera que se encontraba solo, aburrido...* ¿Por qué no te casas?, *le dije. Y, ¿a que no sabe usted lo que me contestó?* : No sé si casarme o comprarme un perro. *¡Así que me da mucha pena! Porque él es muy noble, muy caballero, muy honrado, ¡pero es así!*

Esta insistencia por hablar en presente llega casi a hacerme olvidar que Santayana ha muerto, que ha sido enterrado en Roma hace pocos días. Pero de repente lo recuerdo. Esta mujer no lo sabe, habla de él como de un niño pequeño ; que zurraría si tuviera cerca.

Esta revolución es cosa triste para nosotros, que vemos deshacerse el mundo en que hemos vivido; pero hay que desengañarse. Todo lo humano cambia sin cesar, y ninguna civilización puede sostenerse en la forma que tenía, ni

no ha sido nunca perfecta, ni ha dejado jamás del todo de existir. En todas las épocas ha habido desgracias y se ha divertido la gente joven. Los americanos han cambiado mucho en estos cuarenta años, desde que yo abandoné el nuevo paraíso terrenal que ellos creen que poseen. Todos allí dicen que todo ha mejorado mucho; pero yo creo al contrario que en aquel tiempo era más culta la buena sociedad americana, y menos americana; se podía pasar allí muy bien la vida, y se venía con calma a pasar largas temporadas en Europa. Ahora vienen y van a escape, y no gozan de lo que aquí todavía se puede gozar. No cabe duda de que la civilización liberal y aristocrática del tiempo de la reina Victoria (de Inglaterra!) ha pasado, y que ha decaído mucho el tono de la sociedad. Pero es lo que se deseaba: la democracia; y a pesar de la democracia vigente se puede gozar de muchas cosas en este mundo. Lo que a mí más me gusta e interesa ahora es la historia, y los historiadores del día son excelentes. No elocuentes y falsos como los liberales, pero científicos y exactos en lo que cabe.

Te felicito de contar 96 años: eso es como ganar una partida; pero yo no aspiro a tanto. Sea lo que Dios quiera.
Saludos y recuerdos a todos de Jorge

—*El nunca encontró cariño grande, cuando lo encontró no lo quiso. No n contó si le interesaba alguna mujer, c eso no sé nada. El cree que España es aún muy atrasada en educación. Y fij se usted, atrasada y mujeres... ¡pu peor aún! Pero sí que una vez me dij* No creas que no se fijan en mí, ¿eh Allá, en América, tengo mucho éx to con las mujeres. *Esta criatura me ti ne preocupada. Todas mis amistades p den por él.*

La impresión se acrecienta cuando d ña Mercedes me explica que aún espe que Santayana pueda venir a Españ *Esa de ahí al lado—me dice—es su h bitación. En ella se ha alojado siempr*

Y sigue hablando de él como de ese n ño al que se puede "tirar de las orejas"

—*A mí me preocupa Jorge muchísim Y más a su edad. En una de las últim cartas que he recibido de él me deci* El médico que ha prohibido los viajes e avión, y como los viajes en barco o tre son muy fatigosos, creo que ya no n podremos volver a ver. *Pero yo aún qui ro ver si lo convenzo. En mi última ca ta le dije, ya sabes, Jorge, que ésta e tu casa. No está bien de salud ahora. médico le ha prohibido tomar otra co que arroz, leche... Antes era muy gol so, pero ahora no puede comer dulce Yo le mandaba siempre turrón en Na dad.* Qué lástima, *me escribió una ve* que no vendan en Roma turrón de E paña. *En mayo fueron allí unos amig y le mandé dulces aunque, como le dig ahora no los toma desde que está enfe mo. Pero él no se interesa por las enfe medades, o al menos no le preocupaba antes. Dice que son cosas que hay q* tenerlas. *Espero que las monjitas lo cu darán bien. Durante la guerra escrib contando que el convento no tenía leñ para la calefacción, ni casi nada que c* mer. *Una vez me dijo* : lo que quiero e morir de repente para que estas monj tas tan buenas no me fastidien. *Ve u* ted, ¡cosas suyas! *Otra vez le man una colección de estampas de la Virge del Pilar para las hermanas del Conve to y me contestó que no les habían int resado porque ellas tenían otra Virgen. ¡Ya ve usted!*

Doña Mercedes hace tiempo que no v a Jorge Santayana. La última vez fué e España, el año 28, *antes de la revol ción de Azaña,* aclara tras discutir fecha con la muchacha. Desde entonc el filósofo no quiso volver.

—*No se encontraba bien. Desde q murieron sus hermanas no pensaba en venir a España.*

Hablamos más. La conversación desvía hacia doña Mercedes misma. S vida ha estado consagrada a las obras s ciales. A causa de ello, la Reina Mar Cristina le nombró Excelentísima Señ ra. Y este verano, el Ayuntamiento Bayona le hizo «Hija Predilecta». Sus e tancias veraniegas en Galicia, tan fr cuentemente animadas por la presen de Jorge Santayana, se han concreta en escuelas, obras de beneficencia. U vida larga, vivida con largueza.

Después saca cartas y fotografías. M da una carta, que se publica aquí y en que Santayana enjuicia una situación e pañola fácilmente identificable por la f cha. También las fotografías que ilu tran esta entrevista. Tiene muchas ca tas más (recibió la última carta el pas do junio), que me ofrece para cuan pueda buscar con paciencia, pues el e tado de su salud es aún delicado. Lo q no quiere es que le hagan fotografías ella. Y no insisto.

Ha ido pasando el tiempo y por fin n despido. Y al salir a la calle tengo u extraña sensación : la de que esta entr vista no se ha realizado. Que falta al para que tenga realidad, para que exist Esa natural comunicación entre dos pe sonas que han estado hablando para q lo que han dicho reviva después esc biéndose y se anime con la mutua le tura. Una ha escuchado, otra ha cont do algo. Después, una escribe lo que l oído, la otra se complace en recordar Y esto es lo que falta, porque doña Me cedes Escalera no va a leer esto nunc Si ella sabe que Santayana ha muerto

La tarde se ha nublado y se levan un viento desapacible. Una frase se ha quedado grabada en la memoria ; crítica más humana que se haya hec nuca a un heterodoxo : *Si lo tuviera aq le tiraría de las orejas y le diría:* «Pe Jorge, ¿por qué escribes estas cosas sabes que no son verdad?»

EDUARDO DUC

DAMOS aquí tres cartas bien significativas de Santayana a doña Mercedes Escalera. Las fechas dicen bastante acerca del momento, biográfico e histórico, en que fueron escritas. Su contenido contradice, en parte, lo que se atribuye a Santayana, y antes a otros filósofos, sobre su desasimiento de las cosas, su vivir fuera del tiempo, su «estar en las nubes», como se dice vulgarmente. Pensar es ser hombre fundamentalmente y vivir dentro del mundo. Santayana lo demuestra aquí de una manera que puede llamarse, con justicia, familiar. No abandona nunca su tono ni tiene por qué. Aguda y serena reflexión. Familiaridad de la mejor ley; meditación sobre lo inmediato y cotidiano; ironía comprensiva... El escritor y el hombre forman un todo indivisible. En Santayana se advierte esto, como no podía por menos de ocurrir, con absoluta claridad. Y las presentes muestras de literatura epistolar lo son también de literatura filosófica, en otra dimensión, por supuesto, acaso menor, pero no menos expresiva.

otel Miramonti.
ortina D'Ampezzo.-Italia.
de julio de 1931.

QUERIDA Mercedes: Esta revolución es cosa triste para nosotros, que ve-s deshacerse el mundo que hemos vi-lo; pero hay que desengañarse. Todo humano cambia sin cesar, y ninguna ilización puede sostenerse en la forma e tenía, ni volver a ella. La sociedad oderna, en su parte viva y eficaz, es lustrial y mecánica: no conoce reli-n ni patria; estas cosas para ella son os que se pueden permitir los indivi-os, en sus momentos de ocio, pero no nen nada que ver con la economía pú-ca. Es verdad que hay una forma de triotismo moderno, parecido al entu-ismo de los equipos de *foot-ball*, cada o por su parte; pero es un juego de ra rivalidad en las mismas empresas ateriales (como se vió en la última gue-a) y no se funda, como el amor a la tria verdadero, en la historia y en la dole moral de los pueblos. En cuanto la persecución de la iglesia, por injus-que parezca, creo que puede compen-rse bajo el punto de vista espiritual, n la mayor sinceridad y fervor de los tólicos verdaderos. En la sociedad mo-rna las religiones serán filosofías, con-do sus adictos en todas las naciones, dominar en ninguna de ellas. Así fué cristianismo en los primeros siglos, y es hoy día en casi todas sus partes. o por eso deja de florecer la iglesia, r ejemplo en los Estados Unidos; pe-la sociedad cristiana, tal como exis-a en España en otros tiempos, no se ede restablecer en esta época. Por lo enos, eso es lo que yo pienso, cuando o cómo marchan las cosas.

Muchas expresiones a esa familia y abrazo de tu antiguo amigo

Jorge.

ía Santo Stefano
otondo, 6.-Roma.
1 de diciembre de 1950.

QUERIDA Mercedes: No quiero dejar pasar este último día del año n contestar a tus cartas y darte las gra-as por el obsequio que me haces de e dulce que me ha traído Alberto de tu arte. Yo he estado muy ocupado con pasar las 400 páginas de un nuevo li-ro (que será el último de los míos) pri-ero en la copia dactilográfica y luego n las pruebas de imprenta, que llega-on últimamente de Nueva York. Con sto, con los años—ya 87 cumplidos—y l mal tiempo y las malas noticias de to-as partes, y las visitas de tres horas y nedia que me hacen algunos niños de olegios americanos, necesito por lo me-os otro año Santo para descansar y re-ordar la filosofía estoica de los sabios ntiguos.

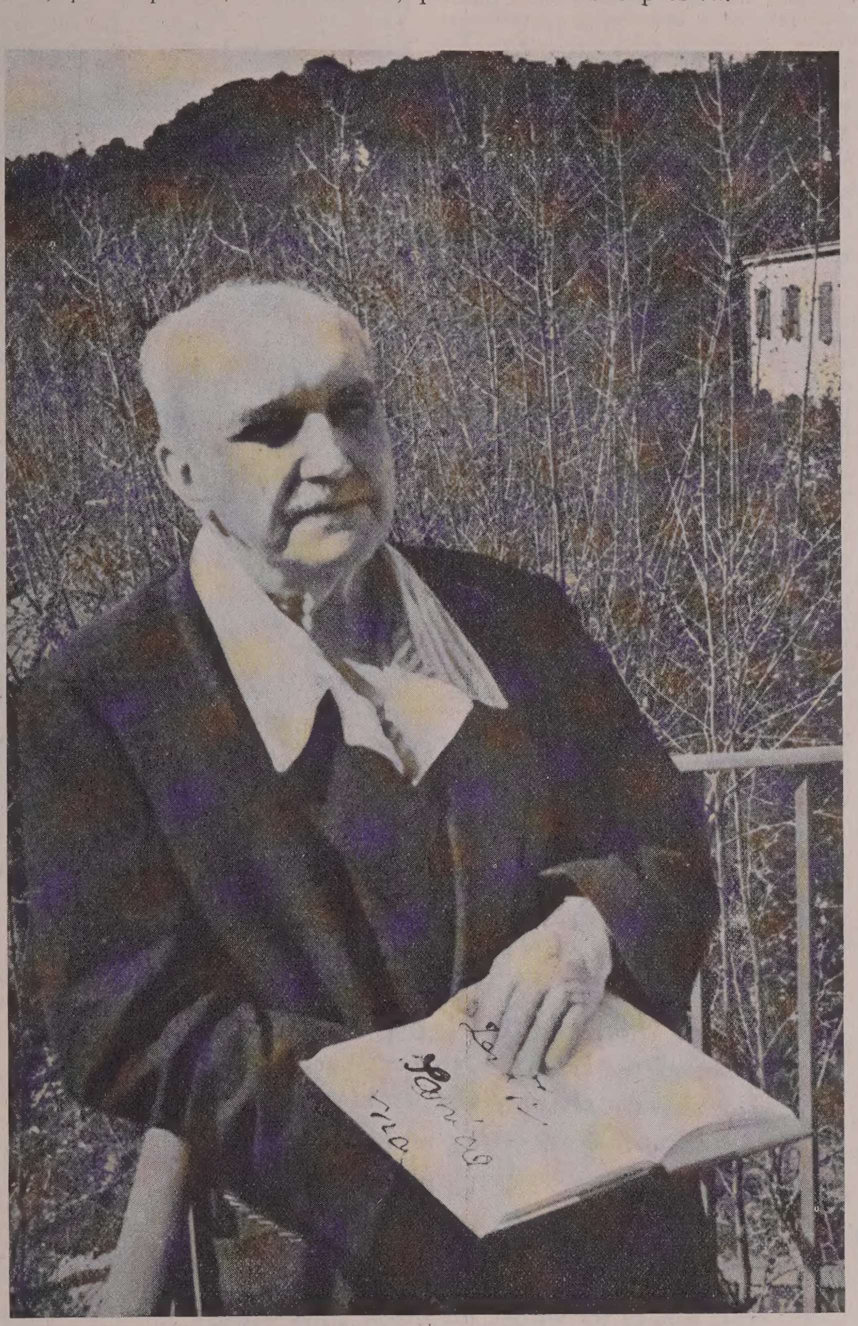
En esta casa hemos estado aturdidos on obras de todos géneros para poner-os, según dice la nueva Superiora, que s australiana, "a la altura de los tiem-os". Quedará en efecto todo reluciente, on muchas mejoras y muchos huéspe-es peregrinos de Australia y de Irlan-a, que han tenido tertulias con música canciones de sus países. Hasta hemos enido a Obispos y Cardenales alojados n las habitaciones de este pasillo que es l mejor de la casa, que por ser el del piso ajo de la fachada, por esta parte de los ardines resulta el principal, y más alto le techo que los demás. En fin, si no ay guerra ni invasión de quinientos mi-ones de Chinos, lo pasaremos aquí bas-ante bien, o por lo menos moriremos con ábanas de hilo.

De salud no se puede decir que esté o bien ni mal considerando la edad que engo; pero paso tranquilamente muchos atos y hasta días y noches enteros; pe-o luego se presenta una tos tenaz con chaques que a veces me sacuden de un nodo terrible; veo poco, oigo mal, y oy perdiendo los dientes.

Todo esto tiene escasa importancia ara mí en vista del espectáculo que frece ahora el mundo intelectual y po-ítico. Parece un manicomio. Se habla in saber lo que significan las palabras, se lucha sin querer. Tú y yo no vere-nos en qué parará esta confusión gene-al, pero yo creo que será en algún equi-ibrio material imprevisto.

Muchos recuerdos a esas simpáticas fa-nilias y un abrazo de tu antiguo amigo

Jorge.



Vía Santo Stefano Rotondo, 6.-Roma, 6 de diciembre de 1951.

QUERIDA Mercedes: Alberto y su hermano menor, pero más alto y ya vestido de sacerdote, estuvieron aquí la otra tarde y me entregaron el turrón u otro dulce de Navidad de tu parte, el cual agradezco mucho, aunque no sé si me conviene regalarme con dulces tan sustanciosos cuando el estómago no vale ya más que para digerir leche y galletas. Por lo demás, a pesar de la tos que a ratos me molesta mucho, me dice la gente que estoy muy bien de salud y de humor para un viejo de 88 años, que cumplo en pocos días. Y es cierto que estoy satisfecho de haber terminado el que será mi último libro y de no tener otra ocupación fija que me preocupe. Paso el día leyendo (con cristal de aumento) y hablando con las personas que me vienen a ver, sobre todo con un antiguo amigo, Daniel Cory, americano que vive ahora en Inglaterra, pero viene a Roma a pasar el invierno. El mundo está muy revuelto ahora, pero yo no creo que nos espere ninguna catástrofe de las que ya hemos sufrido. Aunque los rusos nos invadieran no sería, como dicen los oradores políticos, el fin de la civilización. La civilización no ha sido nunca perfecta, ni ha dejado jamás del todo de existir. En todas las épocas ha habido desgracias y se ha divertido la gente joven. Los americanos han cambiado mucho en estos cuarenta años, desde que yo abandoné el nuevo paraíso terrenal que ellos creen que poseen. Todos allí dicen que todo ha mejorado mucho, pero yo creo al contrario: que en aquel tiempo era más culta la buena sociedad americana; se podía pasar allí muy bien la vida, y se venía con calma a pasar largas temporadas en Europa. Ahora vienen y van a escape, y no gozan de lo que aquí todavía se puede gozar. No cabe duda de que la civilización liberal y aristocrática del tiempo de la reina Victoria (¡de Inglaterra!) ha pasado, y que ha decaído mucho el tono de la sociedad. Pero es lo que se deseaba: la democracia; y a pesar de la democracia vigente se puede gozar de muchas cosas en este mundo. Lo que a mí más me gusta e interesa ahora es la historia, y los historiadores de hoy día son excelentes. No elocuentes y falsos como los liberales, pero científicos y exactos en lo que cabe.

Te felicito por contar 96 años: eso es como ganar una partida; pero yo no aspiro a tanto. Sea lo que Dios quiera.

Saludos y recuerdos a todos de

Jorge.

En Roma
Con DANIEL CORY



UN amigo nuestro, periodista español en Roma, pudo entrevistarse con Daniel Cory, secretario e íntimo colaborador de Jorge Santayana, inmediatamente después de la muerte del filósofo. La falta material de tiempo impidió a nuestro corresponsal redactar la entrevista, enviándonos solamente las notas tomadas durante la misma. Nosotros hemos preferido recoger sólo las frases textuales del escritor americano, entre otras cosas, por dificultades materiales de espacio. No queremos, sin embargo, dejar de anotar expresamente el agradecimiento de INDICE a Daniel Cory, que gentilmente cedió varios originales autógrafos de Santayana al saber que iban destinados a esta revista española.

Dicen así las frases de Cory:

SANTAYANA murió el 26 de septiembre. Cuando yo lo dejé serían las once y veinte. En la noche del viernes se le había inyectado morfina y quedó dormido. Ya lo sabe usted: padecía cáncer de estómago. Tenía la cara completamente amarilla. Llevaba ya cinco días sin comer, pues lo devolvía todo.

Un poco de agua es todo lo que tomó en esos días. El médico privado—Luigi Sabbatuci—me dijo que resistiría poco a pesar de poseer un organismo fuerte. Por la mañana me dieron la noticia de su fallecimiento y acudí al Hospital de San Esteban. Pero ya había estado allí el consulado, que se hizo cargo del cuerpo y selló su habitación. Me dijeron que había sido amortajado por las Hermanas Azules (inglesas) con un traje oscuro, y el martes siguiente fué el entierro en el Panteón español del Cementerio de Verano de Roma.

En el acto del enterramiento recité ante su tumba un poema titulado «El testamento de los poetas», que luego he vendido a la revista «Life». No es un poema muy ortodoxo. (Ya conoce usted sus rarezas interiores). Este poema servirá para el epitafio de su tumba, asunto del que ya se ocupa el Consulado. Se llevaron unas coronas de flores que costeó la Embajada de España, y al entierro asistieron el señor Garrigues y otros.

Sobre las ideas de Santayana dice Cory:

NO le gustaban los protestantes. Prefería ser enterrado en un cementerio católico, pero sin ningún servicio religioso, sin ostentación. No puede decirse que se negara a recibir auxilios espirituales, porque sus últimos días no fueron ya de este mundo. Católico pasivo, por tradición, prefería toda la pobreza del catolicismo. El no se casó precisamente porque se consideraba incapaz de formar católicamente a una familia. Su mundo interior estaba siempre lleno de complicaciones inescrutables. Todo esto se achaca a su posición filosófica naturalista, pues decir materialista es demasiado fuerte.

El decía que todas las religiones son como las flores naturales de una patria. Los protestantes, por ejemplo, en España, serían como una flor exótica de difícil aclimatación.

Cory hace un inciso para comentar la insistencia de los periodistas americanos:

Son terribles—dice—. Quieren *apropiárselo* a su nacionalidad.

Se refiere ahora al destino de la obra de Santayana:

DESPUÉS de su muerte va a publicarse el libro «Poemas póstumos», que es una recopilación de poemas clásicos y modernos, de los autores españoles que él ha juzgado más intetesantes para el público de habla inglesa. Irán en castellano e inglés, traducidos por él mismo. El que le doy, de Jorge Guillén, lo ha traducido hace dos meses.

También se publicará el tercer tomo de su autobiografía. Todo ello en la primavera próxima. Además de esto, la parte «Ambró», del libro «Promesas», de Lorenzo de Médicis; «La música y los planetas», de Fray Luis, y alguna cosa más sobre clásicos españoles.

Falta abrir el testamento, que está en Boston, para conocer el destino de su obra personal, de su fortuna, bastante cuantiosa, y de algunos códices de valor que posee. Todo lo que tenía en Roma ha quedado precintado por el Consulado de España en espera de ese testamento.

SANTAYANA EN SU VIDA

Por RICARDO PASEYRO

«El espíritu más libre debe tener un sitio de nacimiento»
«El espíritu debe ser siempre el espíritu de algún cuerpo»

ESCRIBIR acerca de Santayana lleva y obliga, antes que nada, a la meditación sobre su vida. Para muchos, y para mí, la vida de Santayana era un bien impagable. Este viejo admirable existía aún, soterrado, pero vivísimo: nadie podrá encarecer cuánto su muerte nos arrebata un don precioso, un aire de belleza y majestad espiritual que con él emigra del mundo de hoy.

Tengo, la vida de Santayana, hasta donde se puede conocer en los escondrijos del alma ajena, por vida extremada y cumplida. Decir que *une grande vie est une pensée de la jeunesse executée par l'âge mûr,* es decir que una gran vida se revela en la fidelidad con que un ser guarda su propia virtualidad para cumplirla al fin, semejante a sí misma, en la acción o la creación. Bien se preguntaba Du Bos, entonces, quiénes, en el orden del pensamiento, serían capaces de alcanzar toda su estatura. Sí, muy pocos los que en el mundo de las ideas van tan lejos como su pensamiento les ofrecía; muy pocos aquéllos cuya pura esencia interior no se pierde ni amengua en la vida vivida, en las formas que adopta o recibe su existencia: entre los muy pocos, Santayana. En Santayana, pensar, ser y hacer tejían una trama común y misma, se juntaban tan en los adentros, que siempre la personalidad de Santayana se descubre íntegramente, entera, aunque se la mire en sus expresiones parciales. Leer a Santayana es saber cómo ha de vivir—cómo vive—y qué hace; saber qué hace y cómo vive es adivinar la profundidad y el tono de su filosofía y su literatura. El tono de la vida y la obra de Santayana: he ahí lo que me parece más impresionante, más imponderable; he ahí lo que le convierte en único y distinto en nuestra época. El tono, que no es el estilo, bien que la soberanía del suyo y la claridad de su cogitación le vuelvan magistral como poeta, como filósofo, como novelista, como narrador; es el tono de Santayana—así, en otra órbita, el de San Juan, el de Stendhal—lo que más sobrecoge y domina. El tono es el *quantum* de una vida, de un hombre; es lo que indica y sitúa las categorías, porque es emanación inconsciente del ser, el no se qué que queda balbuciendo cada poema, cada acto, cada vida. En Santayana no encuentro traición a ese tono superior, extremado: va intacto hasta la muerte. Santayana concluye sin traición y sin decrepitud, sin la decrepitud que pudo él mismo temer... : «Es así como creo coercitivamente en la existencia de este mundo absurdo. Pero en cuanto concierne a la existencia de un mundo mejor o a sus razones ocultas, soy, desde un punto de vista crítico, incrédulo o escéptico, porque no es difícil ver los motivos familiares que llevan a los hombres a inventar tales mitos. Y también sonriendo echo una mirada a todos esos femeninos zapatos de tacones altos y a todas esas forradas pantuflas de inválidos. Hubiera podido ocurrirme llevar los primeros en un baile de máscaras, y puede ocurrirme que use los segundos en mi decrepitud». No hubo baile de máscaras ni decrepitud en su vida, que fué, en su muerte y en los años que la precedieron, plenamente idéntica a sí misma.

SANTAYANA habla de máscaras y decrepitud; creo que con ellas simboliza la ilusión que se invoca o la que llega sola, el temor o la enfermedad del espíritu que impide mirar hacia la raíz de las cosas. Por algo, para Santayana, en la desilusión está el comienzo de la sabiduría y el principio de un conocimiento sin engaño, natural, del mundo, que a la vez no quita al hombre su razón de vivir y le permite crear los valores de la civilización. No pensó Santayana que la vida, en sí, fuese un bien, sino una contingencia, una casualidad, que es necesario usar y vivir, pero trascender, buscando la suma y armonía de los bienes específicos que la propia casualidad otorga al hombre. En el hallazgo de su armonía, de su ser justo, empleó Santayana su vivir; en crear la armonía o investigarla donde resida empleó Santayana su obra. Si él escribió que «nunca mejor que por los griegos, tanto con el precepto como con el ejemplo, fué demostrado cuánto puede ser realizada y embellecida la vida mediante la razón», cabe exactamente decir de Santayana. Este griego ideal, este materialista humanista que reconoció en Lucrecio uno de sus más íntimos maestros, ha hecho que su vida, azar igual que todas, gobierne su propio azar, sea regida y manejada por una razón siempre en vela, que nunca renuncia a su plenipotencia de lucidez y a todo el conocimiento desilusionado que puede conquistar. En la vida y obra de Santayana es, la razón, centro armónico de sus facultades, eje de sus acciones y creaciones: no se extravía, pero no usurpa ni se distiende. Para Platón se halla, quien profetiza, fuera de sí, y la fuerza de su razón encadenada—liberada, corregía Chestov el irracionalista—por el sueño, o un estado de enfermedad o éxtasis. Santayana ha de contar entre los pocos filósofos que no profetiza, que resiste a la tentación dogmática y adivinatoria, hasta tal punto se conserva fiel al carácter y esencia de la razón. (¿Se ha meditado cuánto son, los profetas y muchos filósofos, simples tiránicos preceptores de lo futuro?) Profetizar equivale, de modo ladino, a entrometer el universo y la naturaleza en la aventura del hombre, y pareja idea participa de las ilusiones en que el hombre se intrinca. La indiferencia de la naturaleza por la aventura humana, que él recalca para volver al hombre y la razón a su límite estricto, no impide—y así lo apunta Jacques Duron en su gran libro *La pensée de George Santayana* (1)—, que, según Santayana, la naturaleza sea la sola realidad, toda la realidad y el principio de toda génesis, y la vida una emanación de la naturaleza, y el espíritu y la razón consecuencias de la vida. Pero la vida y el mundo cuales Santayana los describe, no son áridos, aunque se despoje al hombre de sus ilusiones trascendentalistas y egotistas. Para poblarlos, tiene el hombre una conciencia que posee—otra vez aquí Jacques Duron—la eficacia de conferir valor a los procesos que ella exprime; el espíritu, luego, goza de esos valores. Por ende, la razón no reina sola, y tampoco en la vida y la obra de Santayana. Los ojos mejores para ver el mundo son los de la razón, y los de la imaginación, para crear los valores perennes, eternos, en la escala del hombre (2). En Santayana, como en aquel Raimundo Lulio, mallorquín, «dos robles filosóficos están llenos de nidos de ruiseñor»; en Santayana, como en los griegos ideales, el genio de la imaginación se iguala con el de la razón: por ello su vida no ha sido inmóvil y seca—inmóvil y seca a la manera de un Hegel—mas al contrario, perpetuamente nueva y rica, y penetrada de fulgurante belleza. Santayana ha dicho de sí: «yo he nacido poeta»; poeta y artista excelentísimo, enamorado de los mitos, en que veía, mientras no traspusiesen en revelación su mensaje, la más trascendente y verdadera criatura del espíritu humano; moralista que aspira a trocar, en última instancia, los valores morales en valores estéticos, Santayana revive, solo, en nuestra época, el roto linaje de los poetas filósofos. Para que el alma estuviese en único comercio con lo que se aproxima a la perfección, no se dejó enmarañar ni enmascarar por las interinidades de la vida. Copio sus palabras: «Un filósofo debe haber aprendido Aristóteles, si no en las lecciones de su propia experiencia, que **en la culminación** de la vida vivimos en lo eterno, y que entonces, como decía Schopenhauer, no escudriñamos más, sino que contemplamos, libres del querer.» Su lealtad a la filosofía—ciencia de la raíz de las cosas la llama Husserl—y a su índole profunda de poeta, le llevó a morir, treinta y seis años más tarde, en ser contemplativo que vive en lo eterno. Y tal su respuesta: «Yo vivo en lo eterno», a quien le interrogaba, tiempo atrás, acerca de un suceso histórico. «Yo vivo en lo eterno.» Alguien alegará que no es vivir en la vida. No; no lo es, pero es, sí, por paradoja, vivir en la vida, y mejor que vivir en la vida; es zambullirse—ah, Santa Teresa—«en las mesmas aguas de la vida», en lo más hondo, en lo más importante, no enredarse en los sargazos y encontrar la perla que emana del más sutil trabajo de los mares del tiempo. En ese vivir en lo eterno se acuerda Santayana con su maestro Spinoza. Spinoza quitó de su vía *divitide, honores, libidines,* y casi alcanzó a transformarse en pensamiento puro. Renunciar a las ofrendas de la vida inmediata puede ser fuga o ineptitud ante lo humano. En Santayana no hay abdicación *a priori* de lo terreno, ninguna pérdida de cualidades del espíritu, ninguna negativa de enfrentar la realidad material de la historia. Sa tayana vivió hondamente en el mundo fué un ser solitario y abstraído, no u ser abstracto trocado en estatua de pi dra por la mano descarnadora de la r zón pura. «El espíritu más libre de tener un sitio de nacimiento, algún l *cus standi* desde donde observar el mu do, y alguna pasión innata para juzga lo. El espíritu debe ser siempre el esp ritu de algún cuerpo.» En la plenitu de su vida, culminándola, el espíritu Santayana, libre en su cuerpo, vivía lo eterno, porque había pensado y p sado, antes, lo deleznable y lo perdur ble del mundo.

SANTAYANA atacó largamente, en p ginas fundamentales, la concepci fáustica y el romanticismo, que des «alcanzar un bien supremo separadame te de todo interés específico», y casti los excesos apasionados de la poesía r mántica. Y sin embargo, la obra de Sa tayana y el sereno equilibrio que la dena no suben de indiferencia o frialda no era insensible el filósofo cuyo lib *The Sense of Beauty* ha sido proclam do el más alto tributo moderno a la es tica, el poeta perfecto de las antologí inglesas, el novelista que ha escrito u novela dramática como pocas en nuest siglo, el ensayista a quien se llama mejor crítico literario de la época. Con en el Goethe definitivamente clásico q llega, en la *Elegía de Marienbad,* a última liberación, para Santayana el mino que accede a la sabiduría y a «firmeza exquisita con que contener pasiones sin extinguirlas» se ha emp drado de lágrimas, también en él baut tas de las potencias celestiales. En u de sus sonetos confiaba Santayana q «el amor perfecto se funda en la des peración». Y hay una carta suya a W liam James, al cabo de *The Life Reason,* que da testimonio emociona de la fuente dolorosa de su sabiduría «No he leído casi ninguna nota sobre libro, de modo que no sé si alguien discernido en él la presencia de algo qu sin embargo, se encuentra allí ciertame te: la presencia de las lágrimas. *Sunt crymae rerum ac mentem mortalia ta gunt.* No que yo sueñe con llorar las vinidades de Grecia, convertidas en leyes de la gravedad, o los vitrales pi tados de las catedrales, que se han ro para que penetre el aire y la luz del d No es la pérdida del pasado lo que parece trágico, lamentable o doloros es la pérdida del ideal; es esta visi instantánea de perfección que nos s ge repentinamente, concretada en u obra de arte, en una realidad idealizad es la inspiración que acompaña la vi siempre diversa, siempre bella, pero q no podría expresarse plenamente jam Y es mi adoración de este bien real familiar, este amor a menudo abraza pero siempre huidizo, lo que me hace testar esos absolutos y esas mitolog forzadas con que se procura borrar e ideal fugitivo o desnaturalizarlo. H una inhumanidad, una impiedad que puedo sufrir. Y una buena parte de irritación que puedo dejar escapar y q es mucho más viva que lo que yo tr parente, viene de la emoción, de la ex peración que siento al ver que las ú cas cosas bellas o serias se tratan co si no contaran.» Este hombre clásico s tió, como los griegos, «que una fue demoníaca moraba en el fondo de cosas», y como los griegos clásicos, dominó en sí y alcanzó la armonía. ésa victoria y de los dones admirab que recibió del destino salen su obra su vida luminosas. Su vida luminosa en el fondo tan melancólica—de una n lancolía sabia y levemente irónica es propia de los clásicos—; tan entre mundos y tan nostálgica de vivir en é y en este tiempo en que se destierra belleza. «Yo vivo en lo eterno»... Sa Santayana, ¿quién podría hoy decirlo, cerlo, sin cometer traición alguna? ello,vivo, fué tan diferente de los viv por ello, ahora, muerto, es tan difere de los muertos.

Good Friday Hymn (1).
(Nov. 1888)

When the Lord Christ paid life with death
Beside the cross his Mother stood!
She saw her child yield up his breath,
She knew the passing of her God,

And he said: Weep not, Though I go
I leave thee not without a son
All souls for whom my blood doth flow
Shall call thee mother; all for one.

And Mary said, So be it done.
Be they my children in thy stead.
I will love all, who loved but one,
And in the living see the dead.

(1) Mary, for the poet, represents all Nature
and Christ all Spirit.

Poema autógrafo de Jorge Santayana

(1) Jacques Duron, *La Pensée de Geo Santayana,* París, 1950, Editions Nizet, 556 ginas.

(2) Debe advertirse, sin embargo, que p Santayana razón e imaginación no se opon en toda obra de la imaginación participa e nentemente la razón, que es como su tra interior.

JORGE SANTAYANA

Por RICARDO BAEZA

Al punto casi de su muerte había comenzado el descubrimiento en España de Santayana y su anexión al píritu español. Aunque un poco tar- amente, más vale fuera así y no ca- duda que la presa vale el esfuerzo. e aquí, a pesar de su expresión en otro ioma, un escritor genuinamente espa- l, y no deja de ser una curiosa coin- dencia que algunas de las más singula- s mentes filosóficas nacidas en Espa- se hayan expresado en lengua foraste- : recuérdense Séneca, Averroes, Mai- ónides.

Quizás en el deseo de acomodarlo den- tro de ciertas características que se nsideraba eran (o debían ser) las ge- rales del espíritu español, se ha lleva- la cuadratura del pensamiento de ntayana más allá de su realidad natu- l. Pero si probablemente ha habido al- n exceso en este respecto, aún quedan ficientes rasgos en su personalidad pa- satisfacer al españolista más exigen- Tales son, por ejemplo, las dos fac- ones acaso más salientes de la obra Santayana: la preocupación moral y belleza formal.

¿Dónde, si no, ha sido tan agudo el nor a la palabra y la pasión del estilo, e desboca al español hasta el cultera- smo? ¿Y no vemos un parejo esplen- r verbal en nuestro filósofo moderno, rtega y Gasset—cuyo coruscante reca- o hemos también de «leer algunas ces con la mano en la visera, ampa- ndo los ojos»?

Por lo que atañe al orden moral, tal es igualmente uno de los caracte- s esenciales del alma española, y no n vano nuestro héroe máximo, Don uijote, es ante todo de significado mo- l y expresa las más secretas aspiracio- es del español. Más afín también en sto de la anglosajona que de ninguna tra, quedamos aquí bastante lejos del o intelectualismo francés, el furor eologista del alemán y la muelle sen- alidad del italiano.

Se ha dicho desde luego que en sus bras últimas Santayana aparece intere- ado en otras cuestiones que las mora- s y particularmente en una teoría del onocimiento semiescéptica, semiprag- ática, cuyo corolario indirecto sería, ás allá del bien y del mal, como meta el espíritu depurado, un ideal de des- simiento ascético de todos los amores e ideales humanos. Pero este desasimien- o, aunque inasequible en su integridad, como él mismo reconoce, es al fin y al abo un ideal moral, una modificación reflexiva, como los otros, de un impulso hu- ano. Así, los términos de su moral podrán haberse trasladado, y el ideal de pro- reso o realización podrá haber sido reemplazado por aquel desasimiento contem- lativo, pero el eje continúa siendo hasta el fin de índole moral, cualesquiera que ean las reservas y la ironía que lo irisen.

La fuente moral de Santayana arranca de Aristóteles. «En éste—nos explica—, la opción de la naturaleza humana es perfectamente sana: todo lo ideal tiene un undamento natural, y todo lo natural un cumplimiento ideal. Su ética, una vez so- esada y digerida, parecerá perfectamente terminante.» Ahora bien, una moral racio- al, basada en la inteligencia y la educación secular, sería buena para una sociedad e filósofos; mas, para la mayoría del género humano, la moral tendrá que conser- ar su base emocional en el sentimiento natural y la educación social del hogar. Otro anto ocurre con el gobierno: fuerza será contentarse con el mal menor. La demo- racia tiene muchas deficiencias, pero también la gran ventaja de procurar una opor- unidad más igualitaria que otras formas de gobierno al talento y al genio cuales- uiera que sean su origen y cualidad. Quizás en un porvenir lejano los hombres sean bastante inteligentes para combinar la aristocracia con la democracia, concedien- o el derecho a todos, pero limitando la función a los aptos. «Hasta entonces tene- os que soportar con ecuanimidad a los tontos.»

Demócrito, Platón, Lucrecio y Spinoza son las otras influencias predominantes en a filosofía de Santayana. «En cuanto a los vivos—concluye—, ninguno me ha ense- ado jamás cómo vivir.»

Efectivamente, en la *Vida de la Razón* la visión del mundo de Santayana se pro- clama una versión contemporánea del pensamiento aristotélico. Epistemológica- ente, la posición de Santayana es que el idealismo es cierto, pero inaplicable e in- til. La única realidad es la experiencia; y el «reino de la esencia» comprende los olores, formas, sabores, olores, presiones y temperaturas que aportan la sensación, omo asimismo las ideas, palabras, imágenes y otras representaciones interpretativas ue urde el pensamiento en torno de aquellas experiencias esenciales de la carne. uestra convicción de que estas percepciones expresan de modo fidedigno el «mundo xterior» (el «reino de la materia») es una forma de «fe animal», una burda hipótesis ue tiene la sanción suficiente del uso pragmático y entraña el elemento concordan- e en la experiencia de todos los hombres normales.

Podremos, pues, aceptar como real lo que registran los sentidos: en todo caso, llo constituye la *materia*. «En filosofía natural soy un materialista declarado—nos ice él mismo—, por lo visto el único que existe.» Pero la materia es a su entender ucho más compleja en su estructura y mucho más sutil en sus posibilidades de lo ue suponemos; y para Santayana no es nada excesivo considerar el pensamiento omo una función absolutamente tan natural y corpórea como la digestión, e igualmen- e transitoria. «Creo que no hay nada inmortal—afirma—. Sin duda el espíritu y la nergía del mundo es lo que actúa en nosotros, así como es el mar lo que se mueve n cada ola, pero pasa a través de nosotros, y seguirá moviéndose, por mucho que rotestemos. Nuestro privilegio es haberlo visto moverse.» El mecanismo es universal prevalece aun en los más recónditos entresijos del alma. La conciencia no tiene ara él eficacia causal; puede ver, y aprobar o censurar, las operaciones de la vida, ero no avanzarlas ni retrasarlas. En cuanto a la religión, pese a este materialismo escepticismo, Santayana, al encarar sus problemas e ideales, lo hace con toda la impatía de un poeta y la dulce tolerancia de un sabio. «La religión—resume—, es a experiencia humana interpretada por la humana imaginación. Las cuestiones de eligión jamás deberían ser objeto de controversia. Tratemos más bien de honrar la iedad y comprender la poesía encarnada en estas fábulas.»

La íntima fusión de fondo y forma, del contenido y la expresión, que se hallan en él como en unión hipostática (término al que es particularmente afecto) es lo ue da a su obra un valor tan singular y también lo que la hace de más difícil comprensión al común de los lectores. Nada más expuesto al equívoco que el claro de luna y los espejeos.

La belleza verbal de la obra ha sido así más un obstáculo que una ayuda al reconocimiento de Santayana como filósofo (como lo fué para Nietzsche entre sus coetáneos). Pero si más bien un filósofo asistemático, de la legión dionisíaca; cuyo interés esencial reside en el juego del pensamiento, la seducción poética y los estímulos de toda índole que va ofreciendo a lo largo del camino, hay también una filosofía santayanina. Y no debe creer conocerla cabalmente ni siquiera el que haya leído el esquema del propio autor: *Breve historia de mis ideas* que aparece en otro lugar de esta revista.

El que eso pretenda deberá acudir personalmente a las mismas obras doctrinales en cuestión, especialmente *La Vida de la Razón, Escepticismo y Fe animal* y *Los Reinos del Ser*; y se me ocurre—quizás porque, habiéndome tocado traducirla, me es la más familiar—a su novela *El Ultimo Puritano*. Pues Santayana no es sólo un poeta hondo y delicado, como lo fueran ya otros filósofos—Emerson, Nietzsche—, sino también un admirable novelista, como aún no lo había sido ninguno, autor de una de las novelas capitales del siglo.

Cuál era el concepto que él tenía de sí mismo y del arte y la filosofía, y cuál era en general su actitud ante la vida, aparece sintetizado—y no precisa demasiado leer entre líneas—en las palabras finales del diálogo entre el autor y uno de sus personajes conque remata el Epílogo.

«—Suponiendo que los hechos no sean absolutamente exactos, ¿debo echar al cesto el manuscrito, o puede pasar, simplemente, como obra de ficción?—pregunta el autor.

»—Como ficción puede usted publicarlo. Todo el libro es invención suya; pero quizás haya en él una filosofía mejor que en sus otros libros.

»—¿Cómo es eso?

»—Porque, en éste, no arguye usted, ni trata de demostrar o destruir nada, sino que se limita a pintar un cuadro. Lo malo de ustedes los filósofos, es que equivocan casi siempre su vocación. En vez de dedicarse a la poesía, como debían, se empeñan ustedes en formular las leyes del universo, físicas y morales, y se indignan unos con otros porque su inspiración no es idéntica.

»—¿Me estaría acusando usted de dogmatismo? ¿Acaso exijo yo nunca que nadie esté de acuerdo conmigo?

»—Menos a gritos que la mayoría de los filósofos, lo reconozco. Sin embargo, cuando cree usted traer simplemente a cuento un hecho, no puede menos de hostilizar a aquellos que lo consideran desde otro punto de vista, o que son ciegos a ese género de cosas. En esta novela, por el contrario, el argumento ha sido dramatizado, las opiniones se han convertido en inducciones humanas, y la presentación resulta más conforme a la verdad precisamente porque no pretende serlo. Usted mismo ha dicho en uno de sus libros: «Cuando la vida ha tocado a su término, y el mundo se ha desvanecido en humo, ¿qué realidades podría el espíritu en nosotros seguir considerando como propias sin ilusión ni engaño salvo las formas de aquellas ilusiones que urdieron nuestra historia?»

Jorge Guillén

Estatua Ecuestre

Permanece el trote aquí
entre su arranque y mi mano
Bien ceñida queda así
su intención de ser lejano.
Porque voy en un corcel
a la maravilla fiel,
inmóvil con todo brío.
¡Y a fuerza de cuanta calma
tengo en bronce toda el alma,
clara en el cielo del frío

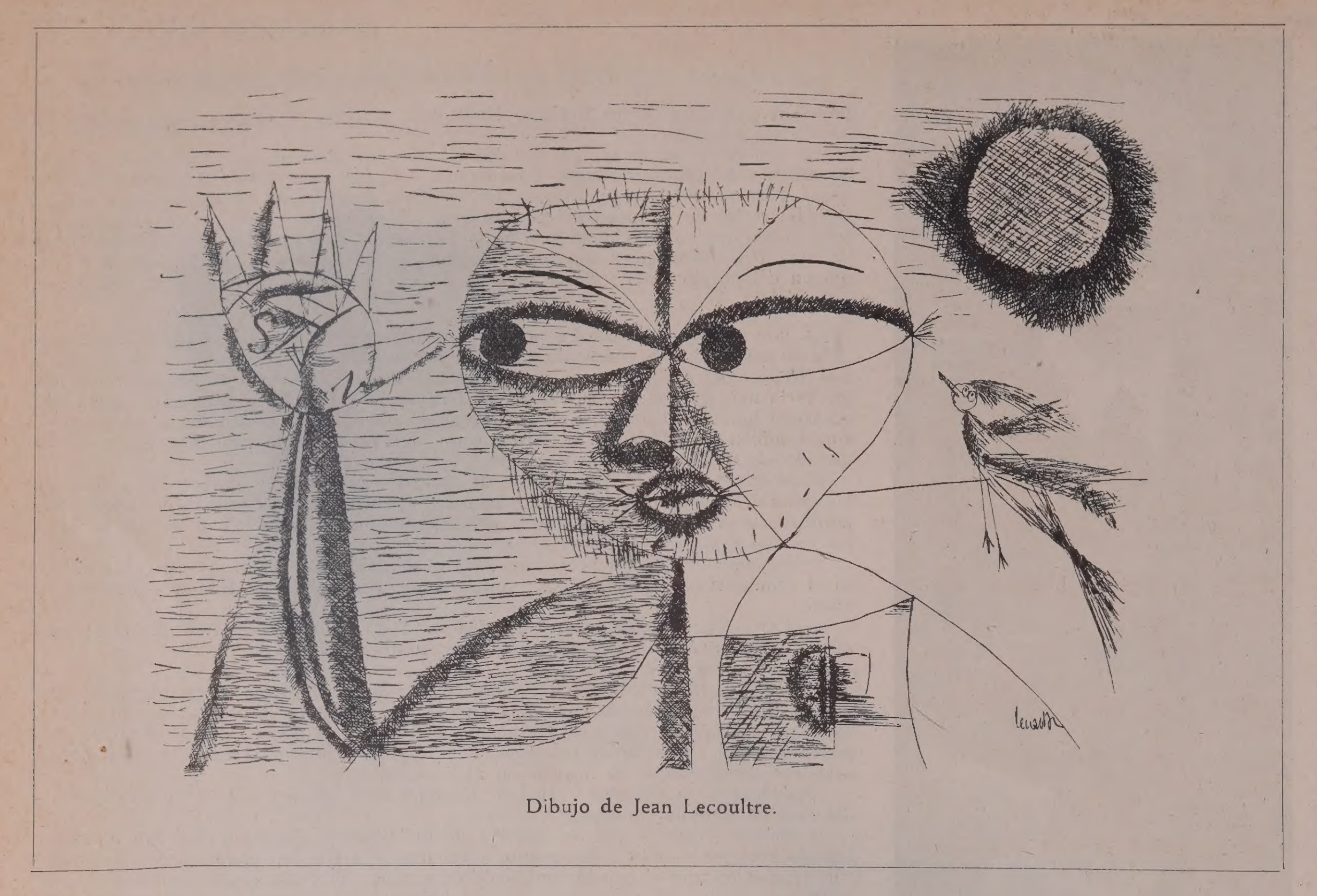
Equestrian Statue

Motion stays suspended here
twixt its starting and my hand
Tightly braced the paces stand
well planned for a career –
For I ride a courser bent
on a marvellous intent;
never moving, ever bold.
Ah, by what calm strength of will
lives in bronze my whole soul still,
~~Clearer in the eternal cold!~~
~~in its frozen mould!~~
in the heavenly cold
Clearer in the ethereal cold

Traducción de un poema de Jorge Guillén, hecha por Santayana con destino a su último libro, que será publicado en breve, a título póstumo

"BREVE HISTORIA DE MIS IDEAS"

Por JORGE SANTAYANA



Dibujo de Jean Lecoultre.

¿Cómo un niño nacido en España de padres españoles llegó a ser educado en Boston y a escribir en inglés? El caso de mi familia fué bastante inusitado. Nosotros no fuimos emigrantes, y ninguno de nosotros cambió nunca de patria, de clase ni de religión. Pero circunstancias especiales nos habían dado puntos hereditarios de adherencia en regiones opuestas, moral y geográficamente. Y ahora que estamos casi extinguidos—me refiero a los que teníamos aquella composición mixta—, puedo decir que, sin duda, dimos prueba de una singular firmeza en nuestras complejas fidelidades, combinándolas todo lo bien que la lógica permitía, sin renegar en lo íntimo de nada. Mi filosofía, particularmente, puede ser considerada como una síntesis de estas tradiciones varias; o como un intento de verlas desde un nivel desde el cual su diverso mensaje pudiera ser comprendido equitativamente. No afirmo que tal sea realmente el origen de mi sistema; en todo caso, su verdad es harina de otro costal. Me propongo, simplemente, el trazar lo mejor que pueda las influencias bajo las cuales he vivido, dejando al lector, si ello le interesa, el resolver hasta qué punto mi filosofía puede ser expresión de ellas.

En primer lugar, tendremos que remontarnos bastante más allá de Boston o de España, a los trópicos, casi a los antípodas. Tanto mi padre como el padre de mi madre fueron ambos funcionarios españoles en las Islas Filipinas. Esto ocurrió en 1840 y 1850, mucho antes de mi nacimiento, pues mis padres no se casaron uno con otro hasta bastante más tarde, en España, ya viuda mi madre. Pero la tradición de los muchos años que cada uno de ellos había pasado antes, por separado, en Oriente, estuvo siempre viva en nuestro hogar. Para ambos, aquellos años habían sido los más románticos y prósperos de su vida. Mi padre había estudiado el país y los indígenas, y escrito un libro sobre la isla de Mindanao; había dado tres veces la vuelta al mundo en los barcos de vela de aquel tiempo, y visitado incidentalmente Inglaterra y los Estados Unidos, impresionándole de modo tremendo la energía y el orden que prevalecían en dichos países. Su respeto a la grandeza material era profundo, aunque no exento de cierta secreta ironía y aun repulsión. Su espíritu era incrédulo y sazonado, habituado a percibir también otra suerte de excelencias; en su infancia había trabajado en el estudio de un pintor profesional de la escuela de Goya y había traducido en verso al español las tragedias de Séneca. Sus experiencias ultramarinas, por consiguiente, no aturdieron una cabeza vacía, como es tantas veces el caso. El mar mismo, en aquellos días, era aún vasto y azul, y las tierras allende estaban llenas de lecciones y prodigios. Desde la niñez he vivido en la presencia imaginaria de interminables espacios oceánicos, islas de cocoteros, malayos irreprochables e inmensos continentes hormigueantes de chinos, corteses e industriosos, obscenos y filosóficos. Estaba acostumbrado a pensar en escenas y costumbres más placenteras que las que me rodeaban. Mis propios viajes nunca me llevaron lejos de las fronteras de la cristiandad o la respetabilidad, y se limitaron principalmente al Atlántico Norte, ida y vuelta—treinta y ocho viajes ajetreados—. Pero, en espíritu, he visto siempre estas cosas sobre un fondo irónico, terriblemente vacuo, o irrumpiendo esporádicamente, como Polinesia, en nidales de humanidad cándida y versicolor.

«UNA ESPECIE DE DESTINO PRENATAL»

La figura de mi madre pertenecía al mismo amplio y un tanto exótico paisaje; había pasado su juventud en los mismos lugares,

«Sólo las obras de imaginación humana son buenas; el resto —todo el mundo real— es como ceniza en mi boca.»

«Es para mí una vieja máxima que muchas ideas pueden hacer converger como poesía cosas que resultarían divergentes como dogmas.»

«La armonía, que podría ser considerada un principio estético, es también un principio de salud, de justicia y de felicidad.»

pero la nota moral que resonaba en ella era un poco distinta. Su padre, José Borrás, de Reus, Cataluña, había sido un discípulo de Rousseau, un entusiasta y un vagamundo, que le enseñó a reverenciar la razón pura y las virtudes republicanas y aborrecer los vicios de un mundo corrompido. Pero el temperamento de ella era frío y estoico más que ardiente, y su desdén por la corrupción tenía un dejo de elegancia. En Manila, durante su primer matrimonio, había sido la gran dama, en un estilo mitad criollo, mitad victoriano. La virtud, junto a aquellos mares tropicales, predisponía a la indolencia. Todas las mañanas daba un peso de plata a su mayordomo indígena, con el cual proveer al sustento de la familia y los doce criados, dejándole la vuelta como pago de su salario. Mientras tanto ella se bañaba, arreglaba las flores, recibía las visitas y bordaba. Había sido una vida holgada, cuyo recuerdo nunca la abandonó en los años posteriores, de mayor estrechez.

Su primer marido, un comerciante norteamericano establecido en Manila, había sido el sexto hijo de Nathaniel Russell Sturgis, de Boston (1779-1856). En Boston, como es natural, sus tres hijos Sturgis tenían numerosas relaciones y algunas propiedades y allí le había prometido llevarles en caso de que él muriese antes que ella. Así, cuando esto ocurrió, en 1857, mi madre fué a instalarse en Boston, y ello, por una especie de destino prenatal o predeterminado, fué causa de mi conexión con la familia Sturgis, con Boston y con los Estados Unidos.

Fué en 1862, en Madrid, adonde mi madre había ido con un propósito de rápida visita, cuando se casó, en segundas nupcias, con mi padre. Este era desde hacía tiempo amigo de ella y de su primer marido, y sabía su intención de educar los hijos de Sturgis en Norteamérica, cosa que le parecía muy natural. Diversos planes y combinaciones fueron oportunamente discutidos entre los dos, pero el asunto acabó al fin en una separación amistosa, ya que no enteramente satisfactoria para ambas partes. Mi madre volvió con sus hijos Sturgis a vivir en los Estados Unidos, y mi padre y yo nos quedamos en España. El arreglo, sin embargo, no tardó en mostrar sus fallas. La educación y las perspectivas que mi padre, con sus escasos medios, podía ofrecerme en España no eran ni con mucho brillantes; y en 1872 resolvió llevarme a Boston, donde, después de permanecer allí todo un invierno, me dejó al cuidado de mi madre y regresó a España.

Nacido el 16 de diciembre de 1863, yo tenía por aquel entonces nueve años y no sabía una palabra de inglés, ni era probable que lo aprendiese en casa, donde la familia continuaba hablando un español más o menos puro. Pero, por una feliz ocurrencia, durante aquel mi primer invierno en Boston me enviaron a un Kindergarten, entre chicos mucho más pequeños, donde no se estudiaba en libros, de manera que aprendí el inglés de oído mucho antes de saber cómo se escribía, circunstancia a la que debo probablemente el hablarlo sin demasiado acento extranjero. La Brimmer School, la Latin School de Boston y el Harvard College se sucedieron luego por orden; pero, aparte del gusto por la poesía inglesa que me infundió en primer término nuestro excelente profesor inglés Mr. Byron Groce, las influencias decisivas sobre mi espíritu en mi niñez provinieron de mi familia, en la cual, con hermanos y hermanas ya crecidos, era yo el niño. Cierto que no jugaba a juego alguno de niños y que me pasaba la tarde y la velada en casa leyendo o dibujando, devorando especialmente cuanto caía en mis manos concerniente a la religión, la arquitectura o la geografía.

En el verano de 1883, después de mi primer año en la Universidad, volví por vez primera a España, a ver a mi padre. Entonces, y más tarde, durante varias subsiguientes vacaciones pasadas en su compañía, hubimos de considerar juntos las diversas carreras que me estaban abiertas. A ambos nos habría gustado el ejército o el servicio diplomático en España; pero, para el primero, era ya demasiado mayor, y para el segundo sin duda nuestros medios y relaciones sociales eran insuficientes. Además, en aquella época me sentía más extranjero en España de lo que me sentía en los Estados Unidos, aunque por razones más triviales: mis modales yanquis parecían allí demasiado exóticos y no podía expresarme cabalmente en el idioma. Ni me sentía inclinado a vencer este obstáculo, como quizá habría podido hacer con un pequeño esfuerzo: nada en la vida ni en la literatura españolas me atraía particularmente en aquel entonces. El inglés se había vuelto mi único posible instrumento, y deliberadamente hice a un lado cuanto pudiera desviarme o confundirme en aquel respecto. La tradición inglesa, y en realidad toda la tradición anglosajona literaria y filosófica, ha sido siempre para mí un medio más que una fuente. Mis afinidades naturales estaban en otra parte. Es más, la erudición y la cultura, en general, me parecían un medio y no un fin. Siempre he detestado la función de profesor. El latín y el griego, el francés, el italiano y el alemán, aunque puedo leerlos, son lenguas que nunca aprendí bien. El que las cuestiones para mí de interés vinieran revestidas de la retórica peculiar a uno u otro de aquellos países, se me antojaba un simple accidente: para eso tenía yo mi retórica propia en que refundir lo que adoptaba. Así, al renunciar a todo el resto en honor de las letras inglesas, podría decirse que he sido culpable, por otra parte sin la menor intención, de una pequeña estratagema, como si me hubiera propuesto el decir en inglés de un modo aceptable el mayor número posible de cosas no inglesas.

«LA RELIGION, FRONTIS Y CABEZA DE TODO»

Esto me trae a la religión, frontis y cabeza de todo. Como mis padres, siempre me he declarado oficialmente católico; pero esta es una cuestión de simpatía y de fidelidad tradicional, no de filosofía. En mi adolescencia, el aspecto doctrinal y el emotivo de la religión me preocupaban mucho, más que hoy día. Me sentía más desgraciado e inestable;
pero jamás tuve una fe incontestable en ni
gún dogma, y nunca fuí lo que se llama u
católico practicante. Realmente, no veo cóm
me habría sido posible. Mi madre, lo mism
que antes mi padre, era deísta: estaba seg
ro de que había un Dios, pues ¿quién si n
habría podido hacer el mundo? Pero Dios er
demasiado grande para preocuparse especia
mente del hombre: los sacrificios, las pleg
rias, las iglesias y los cuentos de inmorta
dad fueron inventados por los sacerdotes p
caros para dominar a los tontos. Mi padr
excepto en lo que atañe al deísmo, era exa
tamente de la misma opinión. Así, aunqu
aprendí de corrido mis oraciones y mi cat
cismo, como era entonces inevitable en E
paña, sabía que mis padres consideraban cua
to se refería a la religión como obra de
humana imaginación: en lo que yo estaba,
sigo estando, de acuerdo. Pero esto llevab
implícito en el espíritu de ellos una convi
ción contra la cual todos mis instintos se r
belaban, a saber: que las obras de la imag
nación humana son malas. No, me decía e
mi fuero interno ya de niño: son buena
sólo ellas son buenas; el resto—todo el mund
real—es como ceniza en mi boca. Mis simpatía
estaban por entero con aquellos otros mien
bros de mi familia que eran creyentes dev
tos. Me gustaba la epopeya cristiana, y tod
aquellas doctrinas y prácticas que la hací
sensible en la vida cotidiana; pensaba en
agradable que habría resultado ser un fra
dominico, predicar con elocuencia aquella ep
peya y resolver de nuevo los más intrinc
dos y sublimes misterios de la teología. M
encantaba todo aquello que, como el *¿Vale*
vida la pena de ser vivida? de Mallock, par
ciera censurar la fatuidad de la época. Po
mi parte, yo estaba plenamente seguro c
que la vida no valía la pena de ser vivida
pues si la religión era una mentira nada t
nía valor, y aun poquísimas cosas lo tendría
aunque aquélla fuera verdadera. En cuyo p
simismo juvenil apenas si era más insensa
que tantos estetas religiosos y aficionados m
dievalistas de mi generación. La mismo alte
nativa veía entre el catolicismo y la comple
desilusión: pero jamás me dió miedo la de
ilusión completa, y no vacilé en elegirla.

Después de aquellos años tempranos m
sentimientos al respecto se tornaro
menos estridentes. ¿No enseña acaso la m
derna filosofía que el llamado mundo real
también obra de la imaginación? Una religió
—pues hay otras religiones que la cristiana-
se limita a ofrecer un sistema de fe disti
to del vulgar, o que cuando menos se e
tienda más allá. La cuestión es: ¿a qué si
tema imaginario daremos crédito? La concl
sión de mi madurez es que no debe dar
crédito a ningún sistema, ni aun siquiera
de la ciencia en un sentido literal o pictó
co; pero todos los sistemas pueden ser uti
zados y, hasta cierto punto, tomados com
símbolos. La ciencia expresa en términos h
manos nuestra relación dinámica con la re
lidad circundante. Las filosofías y las re
giones, cuando no tergiversan aquellas rel
ciones dinámicas y no contradicen la cienci
expresan el destino en una dimensión mora
en imágenes evidentemente míticas y poé
cas; pero ¿de qué otro modo tradicional
popular podrían ser realmente expresadas e
tas verdades morales? Las religiones son l
grandes cuentos de hadas de la concienci
Cuando comencé el estudio formal de la
losofía en la Universidad de Harvard, era
sensible a aquellas cuestiones fundamental
y hasta poseía cierta agilidad dialéctica, c
bido a la familiaridad con ciertos puntos c
licados de la teología: los argumentos
pro y en contra del libre albedrío, y las pru
bas de la existencia de Dios estaban vívid
y claros en mi entendimiento. Escuché, p
tanto, a James y Royce con más complace
cia que asentimiento: mi lógica escolásti
habría deseado reducir inmediatamente J
mes a un materalista y Royce a un solips
ta, e incluso parecía extrañamente irracion
en ellos el resistirse a semejante simplific
ción. Yo había oído ya una porción de se
mones unitarios (inducido a escucharlos p
temor a que me volviera demasiado católic
y me había interesado su parte racionalis
e informativa, y aun divertidamente irrelig
sa, como me parecían con frecuencia; pe
ni en aquellos discursos ni en la filosofía
Harvard me era fácil comprender la combi
ción protestante de gravedad y de caprich
Estaba acostumbrado a ver el agua brotar
fuentes arquitectónicas y sobre el nivel del su
lo, y me desconcertaba el verla penosamen
sacada en cubos del cenagoso manantial su
jetivo y medio derramada en tierra.

«UNA LECCION QUE ESTABA DISPUESTO A APRENDER»

Había una lección, sin embargo, que est
ba dispuesto a aprender, no solamente
Harvard de labios del profesor Palmer, y m
tarde en Berlín de boca de Paulsen, sino
general del espíritu de la época, cabalmen
representada para mí por la *Revue des De*
Mondes (que solía leerme de cabo a rabo)
por las obras de Taine y de Matthew Arn
—me refiero al espíritu historicista del
glo XIX y al espléndido panorama de nac
nes y religiones, artes y literaturas, que d
plegaba ante nuestra imaginación. Estas
siones pintorescas del pasado vinieron a l
nar circunstancialmente la vastedad geog
fica y moral a que mi imaginación estaba
habituada. El profesor Palmer era especi
mente hábil en inclinar el espíritu a u
suave simpatía y participación en las ide
de todos los filósofos, uno tras otro: ¿

BIBLIOGRAFICO

Como complemento a nuestro FICHERO BIBLIOGRAFICO, nos complace anunciar a todos nuestros lectores la creación del servicio

INDICE - (Servicio del Libro)

Por conducto de este servicio podemos enviar a nuestros lectores cualquier libro que necesiten, figure o no en nuestro fichero.

ANTOLOGIA DE POETAS HISPANO-AMERICANOS
Cuatro tomos en 4.° de más de 600 págs.
Publicaciones de la Real Academia Española.
Cada tomo .... 40 ptas.
INDICE. Servicio del Libro. Apartado 8053. Madrid

OBRAS DE LOPE DE VEGA
Publicaciones de la Real Academia Española.
(Quedan seis ejemplares).
Tomo de 734 págs., en edición numerada .... 150 ptas.
INDICE. Servicio del Libro. Apartado 8053. Madrid.

OBRAS DE LOPE DE VEGA
Segunda serie, compuesta de 12 volúmenes en 4.°
Publicaciones de la Real Academia Española.
En tomos de más de 700 págs.
Cada uno .... 40 ptas.
INDICE. Servicio del Libro. Apartado 8053. Madrid.

LOPE DE VEGA EN SUS CARTAS
Publicaciones de la Real Academia Española.
Cada tomo .... 50 ptas.
INDICE. Servicio del Libro. Apartado 8053. Madrid.

LAS FABULAS DE ESOPO
Primera edic., Zaragoza, 1489. Publicadas en facsímil.
Publicaciones de la Real Academia Española.
Precio .... 200 ptas.
INDICE. Servicio del Libro. Apartado 8053. Madrid.

CRONICA DEL EMPERADOR CARLOS V (compuesta por su Cosmógrafo Mayor).
Por *Alonso de Santa Cruz.*
Publicaciones de la Real Academia de la Historia.
Cada tomo .... 15 ptas.
INDICE. Servicio del Libro. Apartado 8053. Madrid. Publicados 5 vol. (agotados los I y III).

CUEVAS DE ALTAMIRA EN SANTILLANA DEL MAR.
Por *E. Breuil* y *H. Obermaier.* Prólogo del *Excmo. Sr. Duque de Alba.*
Publicaciones de la Real Academia de la Historia.
Folio mayor .... 600 ptas.
Edición en inglés .... 600 »
INDICE. Servicio del Libro. Apartado 8053. Madrid.

MUNDA POMPEYANA. (Dictamen)
Por *Fernando Guerra y Orbe (D. Aureliano).*
Publicaciones de la Real Academia de la Historia.
Precio .... 15 ptas.
INDICE. Servicio del Libro. Apartado 8053. Madrid.

LAS Y TIERRA FIRME DEL MAR OCEANICO (DECADAS)
Por *Herrera (Antonio de).*
Publicaciones de la Real Academia de la Historia.
Ocho tomos. Cada uno ...... 70 ptas.
INDICE. Servicio del Libro. Apartado 8053. Madrid.

EL DISCO DE TEODOSIO
Por *Mélida (D. José Ramón).*
Publicaciones de la Real Academia de la Historia.
Precio .... 30 ptas.
INDICE. Servicio del Libro. Apartado 8053. Madrid.

DOCUMENTOS INEDITOS PARA LA HISTORIA DE ESPAÑA
Publicados por un grupo de historiadores, presidido por el *Duque de Alba,*
Publicaciones de la Real Academia de la Historia.
Tomo I .... 125 ptas.
INDICE. Servicio del Libro. Apartado 8053. Madrid.

DOCUMENTOS INEDITOS PARA LA HISTORIA DE ESPAÑA
Publicados por un grupo de historiadores, presidido por el *Duque de Alba,*
Publicaciones de la Real Academia de la Historia.
Tomos II, III y IV .... 125 ptas.
INDICE. Servicio del Libro. Apartado 8053. Madrid.

DOCUMENTOS INEDITOS PARA LA HISTORIA DE ESPAÑA
Publicados por un grupo de historiadores, presidido por el *Duque de Alba,*
Publicaciones de la Real Academia de la Historia.
Tomo V .... 125 ptas.
INDICE. Servicio del Libro. Apartado 8053. Madrid.

DOCUMENTOS INEDITOS PARA LA HISTORIA DE ESPAÑA
Publicados por un grupo de historiadores, presidido por el *Duque de Alba,*
Publicaciones de la Real Academia de la Historia.
Un grueso vol. de 500 págs. con numerosos grabados.
Editado en papel hilo. Edic. limitada.
Tomo VI .... 250 ptas.
INDICE. Servicio del Libro. Apartado 8053. Madrid.

CANTOS POPULARES ESPAÑOLES
Cinco volúmenes.
INDICE. Servicio del Libro. Apartado 8053. Madrid.

NUEVA EDICION CRITICA DEL «QUIJOTE»
Por *D. Francisco Rodríguez Marín.* Diez volúmenes.
Ediciones Atlas

POESIA ESPAÑOLA
Por *Dámaso Alonso.* Ensayo de métodos y límites estilísticos.
675 págs. 21 × 14 cms. ....
INDICE. Servicio del Libro. Apartado 8053. Madrid.

ESTUDIOS LINGUISTICOS
Por *Amado Alonso.* Temas españoles.
350 págs. 21 × 14 cms. .... 50 ptas.
INDICE. Servicio del Libro. Apartado 8053. Madrid.

Por *Joaquín Casalduero.*
276 págs. 21 × 14 cm. .... 50 ptas.
INDICE. Servicio del Libro. Apartado 8053. Madrid.

TEORIA DE LA EXPRESION POETICA
Por *Carlos Bousoño.* Hacia una explicación del fenómeno lírico a través de textos españoles.
324 págs. 21 × 14 cm. .... 56 ptas.
INDICE. Servicio del Libro. Apartado 8053. Madrid.

GRAMATICA ESTRUCTURAL Y ESPAÑOLA
Por *Emilio Alarcos Llorach.*
132 págs. 21 × 14 cms. .... 24 ptas.
INDICE. Servicio del Libro. Apartado 8053. Madrid.

LAS DOCTRINAS EXISTENCIALISTAS DESDE KIERKEGAARD A JEAN-PAUL SARTRE
Por *Regis Jolivet.*
360 págs. 21 × 14 cms. ...... 40 ptas.
INDICE. Servicio del Libro. Apartado 8053. Madrid.

INTRODUCCION A KIERKEGAARD
Por *Regis Jolivet.*
336 págs. 21 × 14 cms. .... 44 ptas.
INDICE. Servicio del Libro. Apartado 8053. Madrid.

EL ARTE POPULAR EN ESPAÑA
Por *J. Subías Galter.* Corresponsal de la Real Academia de San Fernando.
Vol. 21 × 27 .... 550 ptas.
Editorial Seix Barral, S. A. Provenza, 219. Barcelona.

HISTORIA DEL MUEBLE INGLES
Por *M. Olivar Daydí.*
Vol. 21 × 28,5 .... 365 ptas.
Editorial Seix Barral, S. A. Provenza, 219. Barcelona.

LOS TESOROS PERDIDOS DE EUROPA
Repertorio fotográfico de los monumentos destruídos durante la segunda guerra mundial.
Vol. 20 × 26,5 .... 225 ptas.
Editorial Seix Barral, S. A. Provenza, 219. Barcelona.

EL SIGLO DE ORO
Por *Antonio Igual Ubeda* y *Juan Subías Galter.*
Vol. 21 × 27 .... 600 ptas.
Editorial Seix Barral, S. A. Provenza, 219. Barcelona.

LA EUCARISTIA
Por *Lamberto Font,* Pbro. Repertorio iconográfico seleccionado y anotado por *Enrique Bagué* y *Juan Petit,* Profesores del Conservatorio y de la Universidad, respectivamente.
Editorial Seix Barral, S. A. Provenza, 219. Barcelona.

Por *J. J. A. Bertrand.* Madrid,
22 × 15 cm. ....
Ediciones Cultura Hispánica.

VECINDAD HISTORICA (Esp
Franceses).
Por *Francisco Pietri.* Madrid, 1
22 × 15 cm. ....
Ediciones Cultura Hispánica.

LA RUTA DE COLON Y LAS T
DEL CONDADO DE NIEBL
Cuaderno de Arte. Tomo I.
23 × 25 cm.: 65 ptas. en rúst. y
Ediciones Cultura Hispánica.

JEREZ Y LOS PUERTOS
Cuadernos de Arte. Tomo II.
23 × 25 cm.: 65 ptas. en rúst. y
Ediciones Cultura Hispánica.

TRUJILLO
Cuaderno de Arte. Tomo III.
23 × 25 cm. .... 100 ptas.
Ediciones Cultura Hispánica.

LA INDEPENDENCIA DE AM
EN LA PRENSA ESPAÑOL
Por *Jaime Delgado.* Madrid, 19
Precio ....
Ediciones Cultura Hispánica.

UNIFICACION LEGISLATIVA
AMERICANA
Por *Federico Castejón.* Madrid
Precio ....
Ediciones Cultura Hispánica.

SOCIOLOGIA DE LA POLITI
PANOAMERICANA
Por *Julio Icaza Tijerino.* Madr
Precio ....
Ediciones Cultura Hispánica.

PERFIL CULTURAL DE HI
AMERICA
Por *Angel Alvarez de Miranda.* «Mundo Hispánico» 1949.) 1950.
Precio ....
Ediciones Cultura Hispánica.

ANTOLOGIA TIERRA
Por *Manuel de Cabral.* Madrid,
13 × 21 cm. En rústica ....
En cartoné ....
Encuadernada ....
Ediciones Cultura Hispánica.

...manas referentes a Cervantes, ...a y su estudio ha alcanzado una ...importantísima. ¿A qué se debe? ...humorismo? La verdad es que, ...su risa, Alemania discierne los ...de un pensamiento afín, de va... ...peos y riquezas ignoradas, en ...genio puede descubrir tesoros.

desarrollo orgánico de su mundo, que va de la Historia a la Mitología, de la Materia al Espíritu, de España a la Humanidad. La presente edición amplía la anterior con tres nuevos estudios: «*Marianela* y de *L'Intelligence* de Taine», «Auguste Comte y *Marianela*» y «Significado y forma de *Misericordia*».

Con prólogo y notas de don Antonio Ballesteros y Beret, don Angel Altolaguirre y Duvale, don Angel González Palencia y don Miguel Gómez de Campillo.

...te título ha reunido el antiguo ... de Francia en España una se... ...adros o relatos cuyo conjunto ... especie de resumen de las rela... ...lenarias de los dos países, a los ...ografía ha aproximado, demasia... ...para que la Historia no hubiera ...rlos algunas veces.

El sorprendente curso explicado en la Facultad de Letras de Madrid por la máxima revelación de la crítica española en estos últimos años. «Un libro extraordinario para cuantos aman la poesía y se preocupan por sus búsquedas y hallazgos contemporáneos.»

Resumen de la *Memoria* en que lo dió a conocer don Antonio Delgado en 1894 y de los trabajos de sus comentaristas.

...ste cuaderno una documentada y ...ota preliminar de D. José Her... ...íaz, Director de la Escuela de ...tes de Santa Isabel de Hungría, ...; se compone de sesenta y dos ... láminas en huecograbado, que ...las más bellas y características ...ciones artísticas de la provincia ... y Huelva.

La Gramática Estructural es, en realidad, una aplicación de los métodos fonemáticos a los demás elementos del lenguaje. En este manual se exponen, esencialmente, las teorías de Hjelmslev y sus discípulos daneses, y se intenta una ordenación de la Gramática castellana de acuerdo con estos métodos.

Correspondencia oficial de don Diego Sarmiento de Acuña, conde de Gondomar, en sus Embajadas de Inglaterra. De este tomo quedan 64 ejemplares, editado en papel de hilo, colección de bibliófilos.

Con extensos estudios preliminares en cada volumen, por don Marcelino Menéndez y Pelayo.

...n estudio histórico-artístico de es... ..., escrito por D. Antonio Sancho ... profesor de la Escuela de Bellas ... Santa Isabel de Hungría, Se... ...ofrecen al lector setenta y dos ... láminas en huecograbado, selec... ... la maravillosa arquitectura civil ...zona.

«Un manual sumamente útil, en el que la exposición es siempre fiel, y la parte crítica... en general, certera. El lector español que quiera adquirir idea, en un solo libro, de las principales doctrinas existencialistas, tendrá que recurrir, necesariamente, a esta obra.» (J. Luis L. Aranguren, en «Escorial», núm. LXV.)

Continuación de la correspondencia oficial de don Diego Sarmiento de Acuña, conde de Gondomar. Proemio y nota de don Antonio Ballesteros.

Tomo I de la colección en folio. Bibliografía de Lope, por La Barrera.

...rancisco Iñiguez Almech, Comisario ...rimonio Artístico Nacional, es el ... estudio histórico-artístico que an... ... la magnífica colección de setenta ...áminas en huecograbado y a toda ...se reproduce la bella arquitectura ...udad de Trujillo, cuna de tantos ...najes que habían de intervenir en ...ista y evangelización de América.

El nombre y la obra de Kierkegaard atraen cada vez más poderosamente la atención de las personas cultas. La presente «Introducción» contiene un esbozo biográfico, un penetrante ensayo psicológico y una síntesis del pensamiento del gran escritor danés. Es éste un libro imprescindible para la interpretación kierkegaardiana.

Papeles de Indias. Prólogo y notas de don Manuel Ballesteros y Gaibrois.—Don Rodrigo de Vivero. Su vida y su obra.—Tratado económico-político de lo que concierne a los Gobiernos de España y documentos relativos a don Rodrigo.—Papeles referentes al caballero Lorenzo Boturini.—Papeles relativos a Popayán y nuevas reuniones.

Se publican las obras dramáticas del «Fénix», con prólogos de los señores Cotarelo y Mori, González Palencia, Ruiz Morcuende y García Soriano.

...bro constituye una aportación muy ...te al estudio, no realizado aún ...pleto, del reflejo que la indepen... ...mericana tuvo en el pueblo espa... ...avés de la prensa periódica. El au... ...si un gran paso en la investiga... ...la política americanista de España ...glo XIX, que tanto contribuyó a la ...n de las antiguas provincias de

Declarado de interés nacional. Calificado por el Instituto Nacional del Libro como uno de los cincuenta libros mejor impresos del año 1948 y galardonado por la Feria Oficial e Internacional de Muestras de Barcelona.

Un volumen de 144 págs. de texto, 416 páginas de ilustraciones en papel couché, 70 págs. de índices y 19 págs. a todo color.

Encuadernado en tela y con vistosa sobrecubierta.

Historia de América del Norte, por Lorenzo Boturini. Un grueso volumen de más de 500 páginas con numerosos grabados, editado en papel de hilo. *Edición limitada.*

Introducción al «Epistolario de Lope de Vega Carpio», por don Agustín G. de Amezúa.

... estudio de la unificación legislati... ... lo que concierne a Iberoamérica ...royectado ésta en tres direcciones ... en cuanto a esfera de actuación, ...nó y contenido, que son la ibero... ...a y, recientemente, la interibero... ...a, la interamericana y panameri...

Calificado por el Instituto Nacional del Libro como uno de los cincuenta libros mejor impresos del año 1949.

Un volumen de 88 págs. de texto, 242 páginas de ilustraciones en papel couché, 36 páginas de índices descriptivos y 6 tricromías.

Encuadernado en tela y con vistosa sobrecubierta.

Una obra fundamental para el conocimiento y estudio del folklore español.

Un tomo en folio que reproduce fotográficamente este valiosísimo incunable zaragozano, con sus numerosas y admirables xilografías del único ejemplar conocido, existente en la Biblioteca de El Escorial.

...a el autor en este libro de gran ...l significado de la sociología poli... ... Hispanoamérica, considerando sus ...es componentes. Hace detallada ...ción de los factores que constru... ... política americana, cómo fueron ...ol, el indio, el criollo, el mesti... ... esbozando atinadísimas sugeren... ... el porvenir del mundo americano.

Un volumen de 40 págs. de texto y 427 ilustraciones impresas en huecograbado.

Encuadernado en tela y con vistosa sobrecubierta.

Toda la producción literaria del eximio cervantista.

Prólogo de don Francisco de Laiglesia y Auset.

...librito se lee con extraordinario ...Es un sabroso tratado de la espi... ...d hispanoamericana que ha reac... ...violentamente contra la severa crí... ... Papini, pero cuya realidad cons... ...n enigma que unos, como Alberto ...lde y Alonso Reyes, enfocan con ...no y otros, como Hnriquez Ureña, ...tido más esperanzado.

Declarado de interés nacional. Calificado por el Instituto Nacional del Libro con el máximo galardón entre los cincuenta libros mejor impresos del año 1951.

Un volumen de 248 págs. de texto, 342 páginas de ilustraciones en papel couché, 76 páginas de índices descriptivos y 14 láminas a todo color.

Encuadernado en tela y con vistosa sobrecubierta.

«Con la publicación de este libro no es mucho decir que España tiene un crítico que está a la altura de los mayores de Europa en nuestra época». (*Times Literary Supplement*, 32-III-51.)

Una obra fundamental para el conocimiento del arte prehistórico.

... dominicano, residente desde hace ...no en España. Esta antología re... ... la obra variada y multiforme de ...desde 1930.—200 páginas.

Constituye este libro un interesante capítulo de la iconografía religiosa en España, pues, además de un estudio muy documentado acerca de la historia de las figuraciones y prefiguraciones del Sacramento Eucarístico en el Arte, incluye un repertorio de más de 150 obras de pintura y escultura, representando la Ultima Cena, glorificaciones de la Eucaristía o pasajes hagiográficos o históricos directamente relacionados con ella.

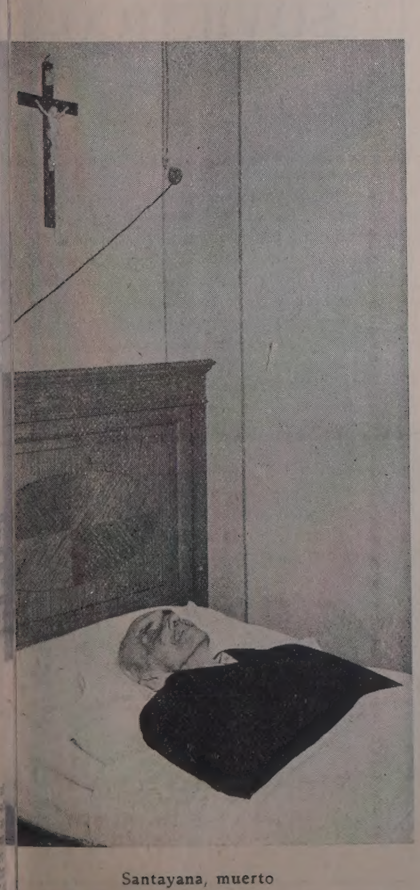
Un volumen de 200 págs., con 112 de ilustración.

Contiene los más importantes estudios sobre problemas de lingüística española salidos de la pluma de este gran filólogo, bien conocido en España y América.

Contiene también el viaje arqueológico emprendido en mayo de 1864, de orden de la Academia, por su numerario don José Oliver Hurtado.

n todos acaso grandes hombres, y no ha-n de ser realmente persuarsivos en sí mis-s los aspectos de cosas que habían logrado suadirlos? No obstante, ni aun esta forma romanticismo, por placentera que resul-a, podía adormecer por entero mi dogma-no escolástico. El historiador de la filoso- podrá ser todo lo simpatizante y modesto quiera; pero el filósofo en él tendrá que guntarse cuál de aquellas ideas sucesivas la verdadera, y si las más recientes son zosamente más ciertas que las anteriores; podrá, a menos de ser un sofista desver-izado, declararse satisfecho con una ver-l *pro tem*. En realidad, la reconstrucción simpatía de la historia, es un arte lite-io y tanto su plausibilidad como sus ma-iales dependen de una creencia convencio- en el mundo natural. Sin esta crencia ni historia ni la ciencia serían otra cosa que ficción poética, semejante a la clasifica-n de los coros angélicos. La necesidad del uralismo como cimientos para toda idea-n seria ulterior, me pareció de toda evi-icia desde un comienzo. El naturalismo po- realmente ser criticado—y, por mi parte, tíame intelectual y emotivamente predis-esto a su crítica, y a vacilar entre el su-naturalismo y el solipsismo—, pero si se denaba el naturalismo, tampoco el super-uralismo podría tener un punto de apoyo el mundo de los hechos, y el edificio en-o del conocimiento humano se vendría aba- puesto que ninguna percepción serviría onces de punto de referencia ni juicio al-no tendría un fin trascendente. De ahí que reconstrucción histórica me pareciera más rada y sólidamente practicada por Taine, era un naturalista declarado, que por gel y su escuela, cuyo naturalismo, aunque supuesto en todas sus fases, aparece dis-zado y deformado por una dialéctica a él puesta por el historiador y utilizable a lo no simplificando sus perspectivas dramáti- y prestándoles un falso absoluto y un peado moral.

La influencia de Royce en mí, aunque menos importante al final de cuentas que de James, fué en un comienzo mucho más iva. Royce era de los dos el mejor dialéc- y tocaba temas para mí más interesan-. El asunto que particularmente me preocu-ba era la Teodicea de Royce, su justifica-n de la existencia del mal. Difícilmente po-a exagerar la ira que sus argumentos pro-caban en mi ánimo. ¿Por qué tal emoción? sentimiento romántico que sólo podía en-ntrar la felicidad en las lágrimas y la vir-l en las agonías heroicas, me era familiar no desprovisto de atractivo: prueba evi-nte de ello es una obra dramática mía, *cifer*, concebida por aquel tiempo. Yo me bía de memoria Leopardi y Musset; Scho-nhauer no tardaría en ser, por un breve ríodo, uno de mis autores favortos. Lle-ba a Lucrecio en el bolsillo y, aunque el píritu del poeta en este caso no era román-o, el cuadro que trazaba de la existencia mana glorificaba la misma vanidad. Tam-n Spinoza, al que leía con el propio Royce, llenaba de júbilo y entusiasmo: inmedia-mente saqué de él una doctrina que, desde tonces, ha sido siempre para mí axiomá-a, a saber: que el bien y el mal están en ación con la naturaleza de los animales, eversibles en esta relación, pero indiferen- al curso de los acontecimientos cósmicos, que las fuerzas del universo exceden in-itamente las fuerzas de cualquiera de sus rtes. De haber encontrado entonces en Roy- una visión romántica de la vida, o un cier- pesimismo, o siquiera una bravura estoica un fervor panteísta, no me habría escan-lizado en absoluto, antes bien, habría re-nocido la verdad poética o la legitimidad oral de aquellas posiciones. La conformidad n el destino, como llegué a ver más tarde, rtenece a la moral post-racional, que es un



Santayana, muerto

CARTA A UN EDITOR

(Que le pidiera los derechos exclusivos para la traducción de sus obras)

«Mi renuncia a conceder la exclusividad a un traductor no se basa simplemente en las consideraciones que usted señala, sino en el hecho de que una traducción, especialmente una buena traducción, es una obra original, como toda obra de arte; como lo es de seguro la versión de RB de los poemas (1) de Oscar Wilde—y probablemente mucho mejor que el original.

»El punto esencial en la traducción de mi obra no es el estilo ni la elocuencia, sino la perspicacia filosófica y la claridad dialéctica. No voy a esperar que un traductor discierna exactamente mi sentimiento o mi propósito a este respecto; pero me gustaría que sintiera estimulada su propia perspicacia y claridad, aunque fuera en oposición a mis ideas. Y consideraría lastimoso vedar a otros jóvenes estusiastas que torcieran o enderezaran mi sentir en otra guisa. Los clásicos deben ser retraducidos por cada generación. Mi obra no corre este riesgo; pero el deseo de la exclusividad, siendo como es de orden financiero, es en mi caso por esta razón poco razonable, ya que nadie iba a soñar en competir con ustedes en el mercado.»

(1) Aquí se refiere, sin duda, Santayana, no a la obra poética total de Wilde, sino a su primera obra publicada, el tomo de *Poems* (1881), simple *pastiche* de otros poetas ya famosos, a lo que seguramente debió su éxito de librería.

desenvolvimiento normal aunque facultativo del sentimiento humano; el «amor intelectual de Dios» de Spinoza era una prueba resplandeciente de ello.

ESTUDIANTE VAGABUNDO

Pero en Royce aquellas actitudes, en sí mismas nobles y sinceras, aparecían un tanto embrolladas y sofísticas; aunque verdad es que no era en esto el único, pues el mismo equívoco moral parecía haber afectado a Hegel, Browning y Nietzsche. Lo que me repelía en estos hombres era la supervivencia de una especie de optimismo forzoso y de unción de púlpito, que presentaba un mundo cruel y repulsivo, pintado por ellos con los colores más lóbregos, como no obstante el modelo y arquetipo de lo que debía ser. El deber de un moralista honrado habría consistido más bien en discernir, en esta realidad maligna o heterogénea, la parte, por pequeña que fuera, que podía amarse y escogerse, de la parte, por grande que fuera, que convenía rechazar y excluir. Ciertamente el universo era un fluir constante y dinámicamente simple, pero tal flujo podía perfectamente atender a sí propio, y tampoco era tan flúido que no pudieran formarse en él islotes de una permanencia y belleza relativas. La misma conformidad ascética era uno de esos islotes, un picacho apenas habitable, del que casi todas las pasiones y actividades humanas se hallaban excluídas. Y los griegos, cuya ética premeditada era racionalista, jamás renegaron de los vagos primeros dioses y el caos circundante, a los que quizás acabaría por volver; pero, entre tanto, construyeron sus ciudades en lo alto de los montes, de igual modo que nosotros proseguimos alegremente nuestras tareas temporales aun sabiendo que hemos de morir mañana. La misma vida sólo existe por un mínimo de organización, lograda y transmitida a través de un mundo mutable: el impulso de esta organización establece ya una diferencia entre el bien y el mal, o les da cuando menos un sentido. Así, el centro de la vida es siempre hereditario, constante y clásico; el margen en torno del barbarismo y la aventura ciega puede ser tan ancho como se quiera, y en algunos corazones selváticos el amor a este margen flúido puede llegar a ser tan vehemente como cualquier otra pasión desenfrenada. Pero «predicar» el barbarismo como el único bien, en ignorancia u odio de la posible perfección de cada cosa natural, era un escándalo: un calvinismo retrasado que continúa siendo fanático después de haber dejado de ser cristiano. Y había además una circunstancia que me hacía particularmente odiosa esta actitud. Aquel romántico amor del mal no era absoluto: la arbitrariedad y el desorden pueden reinar tan sólo en las cuestiones espirituales; en el gobierno y la industria, aun en las ciencias naturales, todo tiene que ser orden y progreso mecánico. Así, la ausencia de una religión y una legislación positivas, como las de los antiguos, supuestamente racionales y definitivas, distaba mucho de dejar al espíritu en libertad para más altos vuelos; antes al contrario, abría la puerta a la invasora tiranía del mundo sobre el alma. Y no es extraño: un alma rebelde a su herencia moral es demasiado endeble para llegar a una firme definición de su vida interior: se sentirá perdida y vacía a menos que recurra a los esfuerzos fortuitos del mundo contemporáneo para llenarla y esclavizarla. Y tendrá que dejar que las realizaciones mecanicas y cívicas la reconcilien con su propia trivialidad y confusión moral.

En este estado de espíritu fuí a Alemania a proseguir el estudio de la filosofía: interesado en todos los sistemas religiosos o metafísicos, pero escéptico con respecto a ellos y desdeñando toda idealización o culto romántico del mundo real. La vida de un estudiante vagabundo como la de aquéllos de la Edad Media, tenía un inmenso atractivo natural para mí, tan grande que nunca he llevado voluntariamente otra. Cuando tuve que escoger una profesión, la perspectiva de una tranquila existencia académica me pareció la menos mala. Me gustaba la lectura y la observación, me gustaba la gente joven; pero nunca he sido un estudiante aplicado ni de las ciencias ni del arte y jamás he tenido la ambición de ser un sabio. No he tenido inconveniente en que los problemas cosmológicos y las cuestiones técnicas se resolvieran por sí solas o como las autoridades respectivas juzgasen procedente. Mi placer estaba más bien en la expresión, en la reflexión, en la ironía: a mi espíritu le bastaba con intervenir, en el mundo que fuese, para desentrañar la moral íntima y los ecos intelectuales perceptibles en aquel mundo. Mi naturalismo o materialismo no es de orden académico; no es una supervivencia del materialismo profesado por el siglo XIX, cuando todos los profesores de filosofía eran idealistas: es una convicción cotidiana a que me indujo, como antes indujera a mi padre, la experiencia y la observación del mundo en general, y particularmente de mis propios sentimientos y pasiones. Se me ocurre que los que no son materialistas no pueden ser buenos observadores de sí mismos; podrán oírse pensar a sí propios, lo que no podrán es verse sintiendo y actuando; pues el sentimiento y la acción son evidentemente accidentes de la materia. El que un Demócrito, un Lucrecio, un Spinoza, un Darwin, hayan trabajado con arreglo a las líneas de la naturaleza y aclarado en cierto modo su finalidad, es causa de mi particular adhesión a ellos: tienen el sabor de la verdad; pero cuál sea este sabor de la verdad, es cosa que sé de sobra sin su ayuda. En consecuencia, no hay contraposición alguna para mí entre el materialismo y una disciplina platónica, y aun hindú, del espíritu. El reconocimiento del mundo material y de las condiciones de existencia en él, ilumina simplemente el espíritu sobre el origen de sus disturbios y los medios para su liberación y su felicidad: felicidad y liberación, como posible expresión suprema de la voluntad y la imaginación humana, que era realmente lo único que me atañía. Sólo ésta era la verdadera filosofía, sólo ésta era la vida de la razón.

LOS GRIEGOS Y LA RAZON

¿Había sido alguna vez en el mundo cultivada la vida de la razón por gente de imaginación sana? Sí, una vez, por los griegos. De los griegos, sin embargo, yo sabía muy poco; los sectores filosóficos y políticos de Harvard no habían descubierto aún a Platón ni Aristóteles. Fué una gran alegría para mí el oír en Berlín a Paulsen explicar la ética griega con una dulce racionalidad verdaderamente digna del tema. ¡He ahí al fin una vindicación del orden y la belleza en las instituciones de los hombres y en sus ideas! Allí al fin, a través del medio delicioso de diáfanos mitos o de sumarias imágenes científicas, como el agua de Thales, había sido la naturaleza esencialmente comprendida y honradamente expuesta; y allí, por igual razón, podía el espíritu libre desentrañar su verdadero bien y expresarlo en el arte, en las costumbres y aun en la más refinada o la más austera disciplina espiritual. No obstante, aunque de allí en adelante supe ya que en los griegos encontraría el apoyo natural y el punto de partida para mi propia filosofía, no me hallaba por aquel entonces lo suficientemente concentrado ni maduro para proseguir la cuestión por mi parte, y la ocasión no se me presentó hasta diez años más tarde, en 1896-97, que pude aprovechar unas vacaciones de un año para ir a Inglaterra y leer allí sistemáticamente Platón y Aristóteles, bajo la dirección del doctor Henry Jackson, en el Trinity College de Cambridge. No tengo conciencia de que sobreviniera en mí, ni entonces ni antes, ningún cambio de ideas, pero no cabe duda que aquel estudio y el cambio de ambiente enriquecieron considerablemente mi espíritu, y la composición de *La Vida de la Razón* fué el resultado.

Este libro pretendía ser una historia sumaria de la imaginación humana, haciendo resaltar particularmente aquellas fases que ponían de manifiesto lo que Herbert Spencer llamaba un ajuste de las relaciones interiores a las externas; en otras palabras, la adaptación de la fantasía y el hábito a los hechos y las contingencias materiales. Como mi tema era la imaginación, nunca me sentía en el caso de rebasar la esfera subjetiva. Me dediqué a describir, no la naturaleza o Dios, sino las ideas de Dios o de la naturaleza engendradas por el espíritu humano. Por otra parte, aquellas ideas no me importaban por sí mismas, como en una obra de erudición o de poesía pura; lo que me importaba era su génesis natural y su significación, pues daba por supuesto de continuo que la vida entera de la razón era engendrada y controlada por la vida animal del hombre en el seno de la naturaleza. Las ideas humanas tenían, por consiguiente, un valor sintomático, expresivo y simbólico; eran las notas interiores tañidas por las pasiones del hombre y por sus artes; y si se volvían racionales era en parte por su armonía interior y vital—pues la razón es la armonía de las pasiones—, en parte por su ajuste a los hechos y posibilidades externas—pues la razón es la armonía de la vida interior con la verdad y con el destino—. Mi propósito era, por tanto, descubrir qué sabiduría es posible a un animal cuyo espíritu, de un extremo a otro, es de orden poético; encontrando que ello no podía estribar en descartar la poesía en beneficio de una ciencia que se suponía clarividente y literalmente verdadera. Lo sensato era más bien tomarlo todo alegremente, con un granito de sal. En la ciencia había un elemento de poesía, penetrante, inevitable y variable: sólo era estrictamente científica y verdadera en la medida en que implicaba un ajuste íntimo y próspero al mundo circundante, en un comienzo por su origen en la observación y, en último término, por su aplicación a la acción. La ciencia era el acompañamiento mental del arte.

Había aquí una especie de pragmatismo: el mismo que expresé de nuevo, espero que con mayor claridad, en uno de mis *Diálogos en el Limbo*, titulado «Locura normal». El espíritu humano es la facultad de soñar despierto, y lo único que mantiene la coherencia de sus sueños con el medio circundante y con su destino es el control externo ejercido sobre ellos por el Castigo, cuando el conducto respectivo amenaza ruina, o por el Asentimiento, cuando éste trae consigo la prosperidad. En el segundo caso es posible establecer correspondencia entre una parte del sueño y otra, o entre los sueños de espíritus distintos, creando así el mundo de la literatura o la vida de la razón. No estoy seguro de que esta noción de que el pensamiento es una locura controlada y consistente figure entre los trece pragmatismos clasificados, pero tengo mis razones para creer que se me ocurrió bajo la influencia de William James. No obstante, cuando su libro sobre el *Pragmatismo* apareció, aproximadamente por la misma fecha que mi *Vida de la Razón*, me produjo un fuerte choque. No pude digerir aquella manera de hablar de la verdad; y la sustitución constante de la psicología humana—la locura normal, a mi juicio—por el universo, en que el hombre es tan sólo un animal perturbado y alcohólico, se me antojaba un resabio confuso del idealismo y poco serio.

El William James que había sido mi maestro no era este William James de los años posteriores, cuyo pragmatismo y empirismo puro y metafísica romántica han metido tanto ruido en el mundo. Era más bien el problemático pero brillante doctor, al que impacientaba la metafísica, el que yo había conocido en mis tiempos de estudiante, una de cuyas máximas era que el estudio de lo anormal era el mejor medio para comprender lo normal, el cordial autor de los *Principios de Psicología*, algunos de cuyos capítulos nos leyó del manuscrito y hasta discutió en clase con el pequeño grupo que constituíamos en 1889. Incluso entonces lo que aprendí de él eran, sobre todo, cosas que él nunca enseñó explícitamente, pero que yo percibí en el espíritu general y el telón de fondo de su enseñanza. La principal, debo reconocerlo, el sentido de lo inmediato: del hecho instantáneo, inefable, inadulterado de la experiencia. La experiencia actual, para William James, por diverso o rico que fuera su asalto, era siempre y plenamente del orden de la sensación: poseía una unidad vital, impetuosa, globular, que hacía de ella el hecho único, fugaz, de nuestro ser. Cualesquiera que fuesen las continuidades de cualidad que pudieran discernirse en él, su existencia era siempre momentánea y sin otra garantía que ella misma. La vida o el alma del hombre encontraba su realidad y supuesta totalidad en la actualidad intrínseca de sus partes sucesivas; la existencia era un renacer perpetuo, una luz trashumante para la cual el pasado estaba perdido y el futuro era incierto. El elemento de indeterminación que James sentía tan intensamente en este fluir de la existencia era justamente el pulso de una nueva, imprevisible sensación, concentrando la atención esporádicamente sobre hechos inesperados. Como la aprehensión en él era impresionista—era la época del impresionismo en la pintura—y se hallaba maravillosamente libre de supuestos o presunciones, sentía intensamente el hecho. Esto me parecía a mí no simplemente una peculiaridad del temperamento, sino una visión profunda de la existencia, de su íntima esencia irracional. La existencia, como aprendí a ver, se halla intrínsecamente dispersa, asentada en sus momentos esparcidos, y arbitraria no sólo como un todo, sino en el carácter y lugar de cada una de sus partes. Cambiad de sitio los pedacitos y cambiáis el mosaico; ni siquiera nos será dado contar o limitar los elementos, como en un pequeño y cerrado calidoscopio, donde pueden ser sacudidos conjuntamente para formar la siguiente imagen. Muchos de ellos, como el placer y el dolor, y hasta la misma imagen completa, no podrán siquiera haber preexistido.

«CAUSA COGNOSCENDI, CAUSA FIENDI»

Pero me dije: ¿bastará esta razón a que sean incondicionadas tales novedades? ¿No era la sensación, sorprendiéndonos constantemente, una continua advertencia de fatales conjunciones que acontecían fuera de nosotros? Y, si no fuese por la memoria y la costumbre, ¿no producirían siempre las mismas conjunciones las mismas sorpresas? La experiencia de la indeterminación no era una prueba del indeterminismo; y cuando James procedía a convertir la experiencia inmediata en una física última, su pensamiento me daba la impresión de perderse en palabras o en confusas supersticiones. El libre albedrío, una profunda potestad moral contraria a una romántica indeterminación del ser, James se esforzaba en embalarlo en el mismo fardo de la atención (el más temperamental de los accidentes). Insistía apasionadamente en la eficacia de la conciencia, e invo-

caba argumentos darwinianos en pro de su utilidad—argumentos que presentaban la conciencia como un artefacto material que absorbía y transmitía la energía: así no era extraño que luego llegara a dudar en absoluto de que la conciencia existiera. Sugería una nueva física o metafísica en que las esencias suministradas por la experiencia inmediata serían desplegadas y fundidas hipostáticamente con los componentes de la naturaleza. Pero esta cosmología pictórica tenía la desventaja de abolir la imaginación humana, con todo el «pathos» y la poesía de su condición animal. James renunciaba así a aquel don de psicología literaria, a aquella sagacidad romántica, que era su rasgo sobresaliente y que falta en verdad a sus secuaces. Yo, por mi parte, me enorgullezco de continuar siendo un discípulo de su personalidad prístina y no sofisticada, cuando era un agnóstico respecto al universo, pero un poeta impulsivo en su diagnosis del corazón: un maestro en el arte de registrar o adivinar la cualidad lírica de la experiencia tal como entonces se nos mostraba a él y a mí.

La experiencia lírica y la psicología literaria, tales como he aprendido a concebirlas, son capítulos en la vida de una especie de animales en un rincón del mundo natural. Pero antes de relegarlos a esta modesta situación (que no les resta nada de sus prerrogativas espirituales) me vi obligado a enfrentar el terrible problema que surge cuando, como en la moderna filosofía, la psicología literaria y la experiencia lírica se convierten en el fulcro y materia prima del universo. ¿Tiene esta experiencia alguna condición externa? Si la tiene, ¿son cognoscibles? Y, en caso contrario, ¿qué principios engendra sus cualidades o distribuye sus episodios? Es más, ¿cómo puede la psicología literaria o la experiencia universal tener sede alguna salvo en la fantasía del psicólogo o el historiador? Aunque estas cuestiones habían preocupado e incomodado a James, y Royce había entronizado en ellas su filosofía, ninguno de estos mis principales maestros parecía haber llegado a una conclusión clara al respecto; sólo más tarde, cuando leí a Fichte y Schopenhauer, comencé a ver mi camino hacia una solución. No tenemos más remedio que vacilar entre un trascendentalismo radical, francamente reducido a un solipsismo del momento viviente, y un materialismo tomado como presuposición de una sanidad convencional. No había contradicción en acoplar un escepticismo que no era una negación dogmática de nada y una fe animal que era declaradamente un simple supuesto de acción y de descripción. Tal vacilación, sin embargo, si es preciso justificarla y que parezca congruente, aún requería una cierta comprensión de otros dos puntos: cuál, partiendo de la experiencia inmediata, era la *causa cognoscendi* del mundo natural; y cuál, partiendo del mundo natural, era la *causa fiendi* de la experiencia inmediata.

Sobre este segundo punto (pese a las especulaciones de mi amigo Strong) no he tenido muchas nuevas luces. No tengo más remedio que registrar simplemente como un hecho bruto la aparición de la conciencia en los cuerpos animales. Una psiquis, o núcleo de organización hereditaria, junta y gobierna estos cuerpos, y al mismo tiempo crea dentro de ellos un espíritu vigilante, soñador y suficiente. Investigaciones como las de Fraser y Freud han mostrado qué cosa compleja y demencial es fundamentalmente el espíritu, de qué modo penetrante juega con la vida animal, y lo alejadas que están sus primeras y más profundas intuiciones de un entendimiento de sus verdaderas oportunidades. Un complemento interesante y consistente de aquellos descubrimientos nos lo ofrece el *behaviourism*, que acepto de todo corazón en su aspecto biológico positivo: la vida hereditaria del cuerpo, modificada por el accidente o el entrenamiento, forma un ciclo cerrado de hábitos y acciones. El espíritu es una expresión espiritual concomitante de ello, una expresión invisible, imponderable y epifenoménica o, como por mi parte prefiero decir, hipostática: pues en ella las unidades y tensiones estimulantes de la vida animal están sintetizadas en un plano del ser absolutamente distinto, en intuiciones y sentimientos operantes. Esta fertilidad espiritual en cuerpos vivientes es la más natural de las cosas. Es ininteligible sólo como toda existencia, mudanza o génesis, es ininteligible; pero podría ser mejor comprendida, esto es, mejor asimilada a otros milagros naturales, si comprendiésemos mejor la vida de la materia en toda su extensión y la de sus diferentes totales.

Respecto al otro punto suscitado por mi naturalismo, a saber, los fundamentos de la fe en el mundo natural, he llegado a conclusiones más positivas. La crítica, pienso, debe ser primero invitada a tirarse a fondo; nada aquí más peligroso que la timidez o las convenciones. Un trascendentalismo puro y radical repudiará todo conocimiento de los hechos. La naturaleza, la historia, el yo conviértense en presencias espectrales, simples nociones de tales cosas; y el ser de estas imágenes se torna puramente interno, dejan de existir en el espacio y el tiempo circundantes, de poseer una sustancia o partes ocultas, son todo superficie, todo apariencias. Un ser tal, o condición del ser, es lo que yo llamo una esencia; y al examen de las esencias, constituyendo por sí mismas un reino eterno e infinito, he consagrado en mis últimos tiempos una gran atención. A esta esfera traspongo las imágenes familiares pintadas por los sentidos, o por la ciencia y la religión tradicionales. Tomadas como esencias, todas las ideas son compatibles y suplementarias una de otra, como las artes varias de la expresión; hasta cierto punto, es posible oír el estribillo simbólico de cada una de ellas, y aprovechar mediante la crítica espiritual de la experiencia lo que pueden representar. Reconozco particularmente esta verdad espiritual en los sistemas hindú y neoplatónico, una vez descartado su aspecto fabuloso; después de todo es para mí una vieja máxima que muchas ideas pueden hacer converger como poesía cosas que resultarían divergentes como dogmas. Esto se aplica, en un sector enteramente distinto, a esa revolución en la física que hoy se anuncia a tambor batiente, a veces como la bancarrota de la ciencia, a veces como el derrumbamiento del materialismo. Esta revolución, a mi juicio, es simplemente un cambio de notación (1). Podrá la materia ser llamada gravedad o una carga eléctrica o una tensión en el éter; podrán las matemáticas reajustar sus ecuaciones a una observación más exacta; toda nueva descripción de la naturaleza que pueda resultar será todavía un producto del ingenio humano, como el sistema de Ptolomeo y el de Newton, y tan sólo un símbolo intelectual de los contactos del hombre con la materia, en la medida a que éstos han llegado o que el hombre se ha vuelto sensible a ellos. La materia real, en él y fuera de él, seguirá mientras tanto constituyendo un motivo de goce a su antiguo modo, o adoptando nuevas modalidades, y creando incidentalmente sucesivas nociones de ella en el cerebro humano.

«TODO ES UN CUENTO CONTADO»

Cuando todos los testimonios de la experiencia inmediata y todas las construcciones del pensamiento hayan sido purificadas y reducidas así a lo que intrínsecamente son, esto es, a esencias eternas, por una especie de vigorosa réplica el sentido de la existencia, de la ambición, de la realidad emboscada todo en torno nuestro se hace tanto más clara y más imperiosa. Esta certidumbre de lo no demostrado se halla implícita en la acción, la expectación, el temor, la esperanza o la necesidad, y yo la llamo fe animal. El objeto de esta fe es la energía sustancial que se halla en la acción, sea lo que pueda ésta ser en sí misma: removiéndola, devorándola o transformándola me aseguro de su existencia, y al mismo tiempo mi respeto por ella se hace más claro y proporcionado a sus poderes definidos. Pero, de un extremo a otro, para su descripción imaginativa, sólo dispongo de las esencias que mis sentidos o mi pensamiento son capaces de evocar en su presencia; ellos son mis signos y nombres inevitables para dicho objetivo. Así, toda la guarnición sensorial e intelectual del espíritu se convierte en un almacén del que puedo sacar términos para la descripción de la naturaleza y componer la tonta poesía doméstica con que me hablo a mí mismo de todas las cosas. Todo es un cuento contado, si no por un idiota, al menos por un soñador; pero está muy lejos de no tener ningún sentido. Las sensaciones son sueños rápidos: las percepciones son sueños sostenidos y desarrollados a voluntad; las ciencias son sueños abstraídos, controlados, medidos y hechos escrupulosamente proporcionales a sus ocasiones. En consecuencia, el conocimiento siempre permanece siendo una parte de la imaginación en sus términos y en su sede; no obstante, su origen y propósito hacen de él un memorial y una guía de las venturas del hombre en la naturaleza.

En lo que antecede nada he dicho respecto a mis sentimientos con referencia a la estética o las bellas artes; no obstante, he dedicado dos tomos a estas cuestiones, y sospecho que para algunos toda mi filosofía no significa otra cosa que retórica y prosa poética. Debo confesar sin rebozo que he escrito algunos versos; y en un momento dado tuve la intención de llegar a ser un arquitecto e incluso un pintor. Los aspectos decorativos y poéticos del arte y la naturaleza siempre me han fascinado y atraído mi atención sobre todas las demás cosas. Pero, en la filosofía, no reconozco una zona aparte titulada estética; y lo que ha pasado con el nombre de filosofía del arte, como la llamada filosofía de la historia, se me antoja pura verborrea. En el arte no hay otra cosa que destreza manual y tradición profesional desde el punto de vista práctico, y en el contemplativo la pura intuición de la esencia, con el correspondiente placer intelectual y sensual que la pura intuición entraña. No puedo trazar diferencia alguna—salvo para los programas académicos—entre los valores morales y los estéticos: la belleza, siendo como es un bien moral; y la práctica y goce del arte, como toda práctica y todo goce, caen dentro de la esfera de la moral—cuando menos si por moral entendemos la economía moral y no la superstición moral. De otro lado, el bien, una vez realizado y no simplemente perseguido a distancia, es un goce en lo inmediato, poseído con admiración y, en este sentido, estético. Tal puro goce, cuando ciego, es llamado placer, cuando condensado en una imagen sensible es llamado belleza, y cuando difundido sobre el pensamiento de ulteriores cosas propicias es llamado felicidad, amor o éxtasis místico. Pero cuando todo se halla manifiesto, como ocurre en la intuición, las clasificaciones resultan pedantescas. La armonía, que podría ser considerada un principio estético, es también un principio de salud, de justicia y de felicidad. Todo impulso, no sólo la modalidad estética, es inocente e irresponsable en su origen y precioso a sus propios ojos; pero todo impulso o abandono, sin exceptuar los estéticos, son malos en su efecto, cuando hace impsible la armonía en el tenor general de la vida, o produce en el alma la división y la ruina. No falta, desde luego, la insensatez en las artes; llenas están de inercia y de afectación y de lo que puede antojarse fealdad a un gusto cultivado; huelga, sin embargo, el aplicar a ellas la catapulta de la crítica: basta con la indiferencia. Una sociedad engendrará el arte de que es capaz y que merece; pero, aun a sus propios ojos, este arte apenas importará ni será bello como no entrañe profundamente los recursos del alma. Las artes pueden morir de trivialidad como pueden nacer
del entusiasmo. Por otra parte, siempre ex
tirá la belleza, o un transporte afín al senti
de la belleza, en todo profundo momento c
templativo. Y sólo en los momentos contemp
tivos es la vida realmente vital, cuando
rutina cede el lugar a la intuición, y la
periencia es sintetizada y traída ante el es
ritu en su verdad y en su extensión. El p
pósito de mi filosofía ha sido, desde luego,
alcanzar, si es posible, tan vastas intuicion
y el celebrar las emociones con que llenan
espíritu. Que este objetivo sea estético y m
ramente poético, es cosa que importa poco:
todo caso es una poesía o esteticismo que r
plandece con la desilusión y atiende tan s
a la verdad sin afeites.

JORGE SANTAYANA

(Trad. de Ricardo Baeza.)

*(1) Téngase en cuenta que Santayana esc
bió esto en 1930, bastante antes de la épo
atómica, y que, sin duda, se refiere a la re
tividad cuando habla así. (N. del T.)*

BIBLIOGRAFIA DE JORGE SANTAYAN

OBRAS POETICAS

«Sonnets and other verses», 1894 (2.ª ed. a
mentada, 1896).—«Lucifer: a Theological T
gedy», 1899 (2.ª ed.: «Lucifer, or The H
venly Truce, 1924; texto rev. y aumenta
con un prefacio).—«A Hermit of Carmel a
other poems», 1902. («Poems», escogidos p
el autor y revisados, 1923.)

OBRAS EN PROSA

«The Sense of Beauty», 1896.—«Interpre
tions of Poetry and Religion», 1900.—«T
Life of Reason, or the Phases of Human P
gress: Introduction: Reason in Common S
se», 1905.—«Reason in Society», 1905.—«Reas
in Art», 1905.—«Reason in Science», 19
— * «Three Philosophical Poets (Lucreti
Dante and Goethe)», 1910.—«Winds in D
trine: Studies in Contemporary Opinio
1913.— * «Egotism in German Philosoph
1916.—«Little Essays», 1920.—«Character a
Opinion in the United States», 1920.—«Soli
quies in England and other Soliloquies», 19
* «Dialogues in Limbo», 1925.—«The Realm
Essence», Book First of «Realms of Bein
— * «Scepticism and Animal Faith: Introd
tion to a System of Philosophy», 1923
1927.—«Platonism and Spiritual Life», 1927
«The Realm of Matter», Book Second
«Realms of Being», 1930.—«The Genteel T
dition at Bay», 1931. — «Some turns
Thought in modern Philosophy», 1933.— * «T
Last Puritan», A Memoir in the form of
Novel, 1935.—«Obiter Scripta», Lectures, essa
and reviews, 1936.—«The Realm of Trut
Book Third of «Realms of Being», 1937
«The Realm of Spirit», Book Fourth
«Realms of Being», 1940.—«Realms of Bein
One-volume Edition, with a New Introd
tion, 1942.—* «Persons and Places (The Bac
round of my life)», 1944.— * «The Midde Spa
Vol. II of «Persons and Places», 1945.—T
Idea of Christ in the Gospels, or God in Ma
1946.— * Dominations and Powers», 1951.

(De los títulos precedidos de un asteri
hay traducción castellana.)

CHIRICO ataca a la Bienal

arte

«Non dureran più'a luongo il danno e la vergogna»

Ya es, seguramente, conocido de nuestros lectores, el cambio experimentado por las tendencias pictóricas de Giorgio de Chirico. Este artista, partícipe de los más extremados movimientos modernistas y futuristas, fué en su momento uno de los más sólidos puntales de la nueva plástica contemporánea. Heredero de un sentido de la perspectiva directamente entroncado con el Renacimiento, creador de la llamada *pintura metafísica*, Chirico era (y así ha quedado su obra, quiéralo o no), un artista original, que había llegado a la creación de un mundo propio y particularísimo. Ese «pintor de cartabones plásticos», como lo llamó Ramón Gómez de la Serna, había regalado a la pintura moderna un especial sentido del misterio, del *dépaysement* y de la poesía.

Y, casi de la noche a la mañana, Chirico renunció a la totalidad de su obra, abjuró de su fe artística para entrar—de un modo totalmente inesperado—en el más conservador terreno de lo figurativo, entregándose casi en los brazos del academicismo.

Como prueba de ello, ofrecemos a nuestros lectores una reproducción de «El juicio de Paris», que es una de sus obras recientes. Respecto a su postura «personal», son muy curiosos varios artículos aparecidos en la revista «Bienale 1952, a fuoco». Se trata de una publicación impresa en Venecia, con fecha 18 de septiembre de 1952, que dirige el propio Chirco y de la que ha aparecido un solo número. No aparecerán ya más—quizá la edición se repita en 1954, cuando se celebre la próxima Bienal—porque se advierte que éste es «numero único». Chirico, como decíamos, ostenta el título de «direttore responsabile».

Como director-dictador y, suponemos, dueño de la empresa, Chirico publica en ella tres artículos que ocupan más de la mitad de sus cuatro páginas. El primero lleva el título de «Non dureran più'a luongo il danno e la vergogna» (No durarán más la vergüenza y el escarnio). Chirico expone en él sus ideas sobre la recién celebrada Bienal, con lenguaje apasionado y ofensivo, mostrando su escándalo ante eso que él llama el «virus modernista», del que él habrá contaminado seguramente a muchos, y que considera ha infectado por completo la pasada Bienal:

Pasan los meses y las estaciones y, puntualmente, cada dos años, la Bienal reabre sus salas y pabellones, transformados por el verano y el siroceo en hornos crematorios... Entre un nauseabundo olor a barniz, a cola y a D.D.T., cuelgan otras vez de las paredes, blancas como las de una clínica, los estúpidos y groseros abortos del snobismo, de la incapacidad, del provincialismo y dell'asineria tanto nacionales como extranjeros...

En la brutalidad de esta pseudo-pintura y pseudo-escultura expuestas en la XXVI Bienal, hay algo profundamente maligno, algo sádico, con este querer a toda costa cínicamente, desvergonzadamente, inhumanamente, presentar la miseria, la vulgaridad, la suciedad, la grosería, con algo venenoso, inmoral e histérico. Toda la vileza, el descontento y la sorda desesperación de los pseudo-artistas modernos transpira de sus obras incalificables, como un líquido tóxico y corrosivo...

No se hace necesario continuar traduciendo para poder enjuiciar la postura mantenida por Chirico. El artículo continúa, dentro del mismo tono, atacando a diestro y siniestro a las principales figuras de esta última Bienal, que él dice estar en manos de lo que llama «Partido Modernista».

El segundo de los artículos tan pródigamente escritos por el pintor ex-modernista, lleva el título de «Signos de esperanza». Chirico analiza en él las condiciones de libertad en que el arte moderno se ha movido antes y después de la última guerra. Se refiere a una pretendida falta de libertad del arte durante el período fascista en Italia:

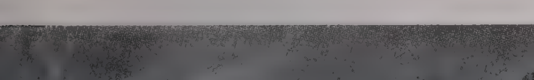
Es un poco exagerado—dice—pretender, como hicieron los modernistas al final de la guerra, ser esclavos que han reconquistado la libertad. Todavía hoy, después de siete años, hay individuos que, por estupidez o mala fe, se refieren a inexistentes "opresiones", de las que dicen haber sido víctimas durante el período fascista. Basta hacer un recuento de los "premiados" en esa época, de los "premiados" en las grandes manifestaciones oficiales, como la "quadriennale". Todos modernistas: Severini, Morandi, Carrá, etc. Durante todo el período fascista, período en el que no se cesó de hablar, con todos los tonos y maneras, de "valorar" la forma artística e intelectual de Italia, yo, yo, Giorgio de Chirico, no tuve un solo premio, ni de cien liras, ni se me encargó pintar la puerta de un retrete cuartelero... (sin duda que Chirico olvida, en su afán de presentarse como víctima «oficial», cierto famoso retrato del conde Ciano...)

El tercero de los artículos lleva por título «El virus modernista y la Iglesia», y en él establece Chirico que «el así llamado arte moderno es la semana de pasión del arte». Partiendo de la ya citada teoría de vocablos y epítetos, el pintor dictamina sobre el futuro del arte moderno en el terreno religioso.

No cabe duda de que el odio de Chirico contra ese por él llamado «Partido Modernista», en el que en tiempos militó, es un extraño fenómeno de reacción, poco frecuente en el arte moderno. Los motivos a que obedece, que alguien considera de tipo meramente familiar, pueden también tener su raíz en algún párrafo de los que hemos citado y poseer, por tanto, un carácter de resentimiento personal ante lo que él considera escaso reconocimiento oficial. Que, en fin, recordando los tiempos del *futurismo*, haya decidido escandalizar de un modo o de otro. Sea como quiera, no cabe duda de que este disidente extemporáneo ha salido perjudicado en el cambio, ya que ha pasado a ser, de creador, imitador. Es lo único que, sin tomar partido (ni siquiera el *modernista*), podemos juzgar a la vista de cuantas reproducciones de sus últimas obras han llegado hasta nosotros, como este acaramelado e inconsistente «Juicio de Paris».

D.

«El Juicio de Paris» por Giorgio de Chirico





EXPOSICIONES

por Luis Castillo.

CLAN

Olaf Holm y Jean de Gavardie



RECORDAMOS la anterior exposición de Gavardie en esta misma sala. Muchos interiores, muchos tonos profundos—verdes, azules, sepias sobre todo—mucho Braque, su maestro, en fin. Ahora Gavardie cambia por completo de temática: paisajes, aire libre; no "plein air" porque el impresionismo ha quedado muy lejos.

Sin embargo, sí asoma algo como una luz mediterránea. A veces parece estar presente Van Gogh. Otras veces, a los tonos brillantes se mezclan los tonos graves de la etapa anterior, y entonces Gavardie nos recuerda algo a Sunyer, sus paisajes líricos, sentidos con hondura. Gavardie sigue siendo un poeta de las cosas, aunque más comedido y ceñido a la realidad en esta ocasión. Casi un tradicional al lado de su obra pasada.

Olaf Holm presenta paisajes de pequeño tamaño. Todo en este pintor noruego es recogido y silencioso. Su color es delicado, sordo, de medios tonos. Aparece como un pintor de intimidades, no tanto de las intimidades exteriores como de las suyas propias. Va midiendo su pulso con unción; ello desemboca a veces en claro romanticismo (sobre todo en los "Jardines"). En "Soledad" este romanticismo es tan patente que la obra podría quedar filiada como un puro producto del siglo XIX. A Olaf Holm hay que contemplarle también con recogimiento y silencio. Ignoramos por ahora hasta dónde podrá llegar su aliento.

BUCHHOLZ

Antonio Lago

ENCONTRAMOS a Lago en una nueva forma de su labor: dibujos y gouaches. Como suponíamos antes de entrar en la sala, esta nueva forma le va bien, mejor que el óleo. La tendencia a la síntesis, al infantilismo y a la levedad característica en él, halla en efecto mejor vehículo en los procedimientos simples. El cuadro serio, el cuadro de caballete, tiene todavía, aunque no se quiera, sus exigencias.

Lago consigue ahora unos esquemas llenos de gracia. Ha logrado exprimir bien las formas y los valores cromáticos; los ha desnudado con acierto. Con ser menor la entidad de las obras ejecutadas, tienen, sin embargo, más seriedad y más peso. Están más "en su sitio", y ésta es su ventaja. Por otra parte, Lago va avanzando en su carrera y consiguiendo la verdadera simplicidad, que es la que llega sin necesidad de busca.

XAGRA

Hugo Marin

ES interesante contemplar de cuando en cuando la resurrección de viejos procedimientos; en este caso, de uno de los más viejos y nobles: el esmalte. Odres viejos para vino nuevo. ¿Y qué sucede? Sucede que se puede seguir adelante. La distancia que separa las diversas épocas artísticas no es tan grande como parece. He aquí que unos trazos concebidos hoy encajan perfectamente en una técnica milenaria. El arte de ayer se actualiza; o el arte de hoy se confunde con el del pasado.

Esto debemos al chileno Hugo Marin: un sueño antiguo colgado en las paredes de una sala moderna. Marin consigue calidades excelentes. El vidrio coloreado y fundido se derrama en matices riquísimos. No conocemos a fondo la técnica del trabajo; pero sí podemos decir que estos esmaltes de hoy han retenido nuestra atención tanto como los que solemos contemplar en venerables colecciones.

De los óleos presentados por el mismo autor, sólo los titulados "Los vecinos" y "La ventana" ofrecen algún interés.

BELLAS ARTES

El Frente de Juventudes

POR octava vez, la Organización presenta su Exposición Nacional de Arte. Hasta las más modestas aspiraciones artísticas encuentran con estos certámenes salida hacia el público; se intenta que ninguna vocación quede sofocada.

Como de costumbre, es reunida una variada muestra de las diversas actividades artísticas, arrancando incluso de la labor puramente manual. En pintura al óleo sobresalen los valencianos Salvador Montesa (un pequeño Cézanne, a falta de pulir, en el bodegón núm. 1) y Salvador Victoria, y los madrileños Freixas y García Abuja. Este último destaca sobre todos. Pero es que García Abuja está ya bastante fogueado en estos menesteres, y es hombre llamado, creemos a llegar bastante lejos. Lo vamos viendo venir.

En escultura señalamos un "Torso" de Rafael Vibelda y una cabeza, de Angel Seisdedos. En aguafuerte, vuelve a sobresalir Salvador Montesa.

CALENDARIO

Hemos consultado a las principales salas de Madrid el calendario para futuras exposiciones. Damos a continuación la relación de las exhibiciones más inmediatas:

VILCHES.—E. Romero (del 21 de octubre al 4 de noviembre).
F. Echevarría (del 5 al 19 de noviembre).

XAGRA.—F. Campos (del 13 al 24 de octubre).
F. Escrivá (del 25 de octubre al 6 de noviembre).

DARDO.—J. Seijo Rubio (del 15 al 31 de octubre).
A. Alonso Rochi (del 1 al 15 de noviembre).

CLAN.—Servando Cabrera (del 16 al 31 de octubre).
Ahmed Ben Driss el Yacoubi (del 1 al 15 de noviembre).

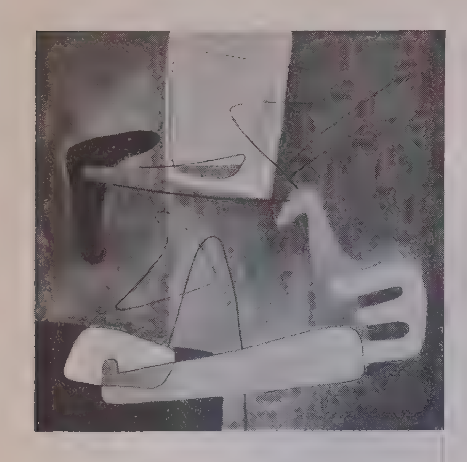
ALTAMIRA. — Dibujos originales franceses (del 17 al 31 de octubre).
Párraga (del 1 al 15 de noviembre).

CANO.—J. M. del Río (del 13 al 25 de octubre).
Adelina Labrador (del 27 de octubre al 8 de noviembre).

MACARRON.—F. Andrada (del 20 al 31 de octubre).
S. Martínez (del 3 al 17 de noviembre).

Las Salas «Turner», «Bucholz», «Abril», «Biosca» y «Estilo» no han concretado todavía las fechas de exposiciones pendientes. Las daremos a conocer tan pronto como nos lo comuniquen.

LA ESCULTORA CHANA ORLOFF



«La obra que ha presentado Cabrera Moreno, está respaldada por el estudio, por el trabajo, por la búsqueda sincera de una expresión... El difícil abstraccionismo es cultivado por él en una forma delicadamente poética... Esta exposición representa la adecuada etapa de un progreso magnífico en un artista sincero, en un viajero que va haciendo su peregrinar muy a conciencia de que sólo es válida para el arte el personal descubrimiento, la íntima asimilación de un saber, de una técnica, de unas fórmulas que nadie puede prestarnos...»

Gaston Baquero

(«Diario de la Marina», Habana, Enero, 1952)

Hará ahora veinte años que un buen día descubrimos la escultura en las salas asirias, caldeas y egipcias del museo del Louvre, y nuestro descubrimiento se redujo a un axioma: la escultura es volumen, con exclusión de cualquier dibujo plano. Nada más, nada menos.

Por la tarde de aquella fecha, curioseando el escaparate de una sastería en el plebeyo bulevar de Sebastopol, nos atrajo un maniquí con el busto desnudo, cuyas piernas ocultas ostentaban un pantalón en venta. En aquel busto, de una anatomía algo arbitraria, rematado por una cabeza escueta y vagamente triangular, se identificaba una talla comercial, en suma, cubierta de rojo barniz laqueado; pero había en ella cierta síntesis de procedimiento y cierto desprecio de las superfluidades que confirmaban nuestra idea de por la mañana: los ojos del maniquí—meros golpes de gubia—, su nariz geométrica, su tórax simplificado, entraban de lleno en nuestro juicio sobre lo escultórico. El artista anónimo que tallaba maniquíes para el comercio, dentro de su modestia, había descubierto la escultura también.

En cambio, desde seis o siete siglos atrás, millones de sedicentes escultores habían ignorado e ignoraban en el vasto mundo la verdad que sabían un peripatético visitante de muesos y un confeccionador de maniquíes industriales.

UN POCO DE HISTORIA

Echamos una ojeada retrospectiva a lo largo del tiempo y comprobamos que el hombre primitivo, dotado de ingenua sencillez, había comprendido la escultura, y otro tanto sus sucesores, hasta un momento crítico...; de modo que eran escultóricos los «Toros de Guisando» y la «Dama de Elche». Hemos mencionado ya los asirios, los caldeos y los egipcios, quienes a su vez esculpían sin trasponer los límites de su competencia. Tampoco los traspuso Grecia, en particular los lejanos escultores de la isla Egina, y a sus reglas se atuvieron los que heredaron su arte. La época medieval atinó asimismo a respetar los cánones dictados de antemano por el buen sentido de cuantos tenían la vista para ver, y la escultura continuaba sin desdecirse aún, triunfando por doquiera en toda su pureza.

Vino el Renacimento, cuyos artífices prodigiosos comenzaron a desviarse levemente de las firmes normas escultóricas, aunque sin contrariarlas todavía, siquiera en las dos centurias posteriores se acentuara esta desviación. La estética dieciochesca perdió del todo los estribos por lo que al arte de esculpir atañe, salvo ejemplos aislados, y a la postre llegamos al siglo XIX. Su desorientación se denota absoluta, confundiendo los conceptos de volumen y de línea dibujada, buscando un movimiento inútil que anime el bloque estático, aspiración noble, al fin y al cabo, esta última, a pesar de mostrarse quizá desorbitada; se estimarían, por tanto, grandes escultores a Carpeaux en Francia y a Querol en España, mientras los demás, excepto los rarísimos medioenterados, se equivocaban a cada paso sin remedio; con la agonía del siglo que periclitaba, el genial Rodin convulsionó las formas para acabar de desvirtuar su representación, y a principios del presente las sometió a un intento de disciplina Mestrovic, rectificando aquel error un poco.

LA ESCULTURA RENACE

¿Había muerto la escultura? No; la habían anestesiado sus falsos sacerdotes, y no tardaría en despertar, o si se quiere, en renacer. La tarea de su resurrección estaba reservada a unos probos artistas contemporáneos, a los cuales se acusaba de dislocar y de futurizar, cuando precisamente volvían a los cauces pristinos con objeto de impedir las dislocaciones.

Entre estos artistas regeneradores de la escultura se encontraba Chana Orloff, de origen ucraniano, que salió a los dieciséis años de su patria y residía en en París desde 1910, a los veintidós de edad. En Francia había aprendido los elementos de su arte, se había formado en Francia y en Francia se había nacionalizado. A la sazón poseía la Legión de Honor y empezaba a florecer alguna cana en sus cabellos, mujer hecha y escultora hecha. Por entonces aprovechamos la oportunidad de asistir a su estudio y de examinar a fondo su obra.

Chana Orloff, igual que el profano visitante de museos y que el modesto tallista de maniquíes, había descubierto, por su cuenta, la escultura, y además se patentizaba auténtica escultora.

UNA ESCULTORA CABAL

Las estatuas de Chana Orloff, realizadas de la misma guisa en bronce o piedra, hierro o madera que en cemento, n[o] pierden nunca el sentido escultórico, pue[s] su autora sólo atiende a esta preocupa[-]ción, sin importarle apenas los cánone[s] de escuela o de estilo, y menos aún l[a] tradición o el clima. Por consiguiente[,] son a la par antiguas y modernas, orien[-]tales y occidentales, exóticas e inmedia[-]tas, con la única condición de ser siem[-]pre escultura y de cumplir un cometid[o] siempre, honrado designio. Y afirmab[a] por sí propia, con frases inolvidables, l[o] que las plasmó: «Hay cosas que debe[n] decirse. Por mí o por otro, eso carece d[e] importancia... El día en que un esculto[r] haga mejor que yo mi escultura, cesar[é] de esculpir.» ¿Orgullo? Convicción y aus[-]teridad simplemente.



Figura de Chana Orloff.

La impresionan los cuerpos vivos, cuy[o] vaciado limpio saca su imaginación e[n] el espacio, despojándolos de adherencia[s] parasitarias, aun las que resultan a [ra]tos características, para interpretarlos pu[-]ros y desnudos, a modo de síntesis su[-]premas. Justamente, a propósito de [la] Orloff, ha definido Edonard des Couri[ères]: «En escultura no cabe hacer con l[a] materia trampas; se impone vencerla[.] No existen medias verdades plásticas.» Y André Salmon observa acerca de [es]tal estatuaria: «Artista sometida a la[s] más altas especulaciones, Chana Orlo[ff] ha modelado efigies parecidas allende la[s] más locas esperanzas realistas.»

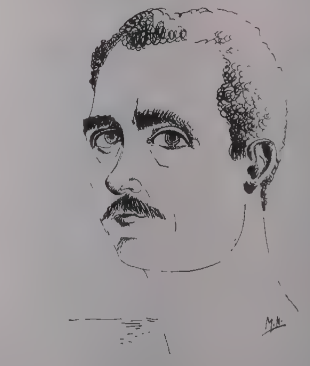
Si contemplamos juntas varias esta[-]tuas debidas a la mano magistral, ta[n] diferentes unas de otras por su asunto [y] por su prestancia, si bien unidas por u[n] inevitable nexo común, percibiremos, de[s]de luego, su honda raigambre, que llev[a] a un verdadero escrúpulo concienzud[o] y su espirtualidad, sin menoscabo de l[a] plasticidad. Nada falta ni sobra en ella[s]. Podrá ocurrir a veces que el modelo n[o] se resigne a reconocerse, y en ese cas[o] deduciremos que es porque no se con[o]ce lo bastante, como le han conocido lo[s] ojos de la artista mirándole de dentr[o] afuera y reproduciéndole de fuera aden[-]tro en una creación inesperada acas[o] para él...

S. Gómez de la Mata.

EXPOSICION GEORGES ROUAULT, EN PARIS Actualmente se celebra en París una gran exposición de Georges Rouault. La *muestra* abarca una gran cantidad de obra, que se extiende a casi todos los aspectos, tan originalmente creadores, de la pintura de Rouault. Se ha señalado el «goticismo» como tendencia fundamental de este pintor, goticismo cromático, formal, evidente incluso en la técnica de *vidriera* adoptada en la mayor parte de sus composiciones. Reproducimos aquí una «Cabeza» pintada recientemente y que es una de sus últimas obras.

FICHAS

MARTINEZ NOVILLO



Nació el 9 de julio de 1921 en el pueblo de Vallecas, cuyo paisaje de cerros baldíos, barbechos, sílex y horizontes requemados, dotarán a su plástica de austeridad cromática y constructiva. En un colegio de frailes, su padre lo educa en un asceticismo que se refleja en los dibujos realizados por aquel niño campesino. Más tarde, en Madrid, permanece hasta 1936 en la Escuela de Artes y Oficios y en un constante estudio de los maestros del Museo del Prado. En el año 1937, bajo las enseñanzas de Vázquez Díaz y en camaradería con Delgado, Lara y Del Olmo, acude a la Escuela Superior de Pintura existente en el Museo Nacional de Arte Moderno. Durante los años de la postguerra pinta en los alrededores de Madrid, coincidiendo, en varios momentos y temas, con B. Palencia y los que en aquellos días le acompañan. Su primera exposición la efectúa en la Galería Buchholz en 1947, año que expondrá también en la Exposición de Arte Español de Buenos Aire[s]. A partir de entonces, en creciente depuración, su obra se va conociendo, año tras añ[o] en Madrid, Santander, Zaragoza, Venecia, Biarritz y Río, habiendo sido seleccionad[o] para el Salón de los Once en 1951. Actualmente, de una forma callada, plena de ent[u]siasmo y modestia, trabaja incansable su mejor obra, en ansias de poder expresar pi[c]tóricamente el mundo que le rodea.

Moreno de Páramo.

BOLSA DE ARTE

TERESA adquirir Atlas de los siglos XVII y XVIII.

OMPRO alfombras antiguas españolas. Cuenca y Alcaraz.

TERESA adquirir: «Diccionario de Pintores y Escultores valencianos», por el Barón de Alcahaly.

TERESA adquirir: «Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de Bellas Artes de España», por Juan Agustín Cea Bermúdez.

TERESA adquirir: «Diccionario de Pintores y Escultores», de Osorio y Bernard.

OMPRARIA las «Adiciones del Conde de la Viñaza a la obra de Cea Bermúdez».

ENDO: Repostero de paños estilo gótico con las armas de Pinzón.

ENDO: Lienzo que representa una cabeza de mujer, firmado J. Sorolla.

ENDO: Baraja antigua (isabelina) completa.

ENDO: Cuadro, asunto «Interior de un estudio», firmado A. González Marcos.



PINTURA DE CLAVÉ El español Clavé, acreditado en Francia como uno de los mejores decoradores (son famosos sus decorados para el *ballet* de Roland Petit, «Carmen») es un pintor de exquisitos matices en cuya obra no está nunca ausente un cierto regusto por lo decorativo. Como lo prueba esta «Composición», una de sus telas más recientes. Clavé ha realizado también litografías en color de gran bellleza.

PRIMITIVOS MEDITERRANEOS

En Barcelona tiene lugar actualmente una importante Exposición de Primitivos Mediterráneos. En nuestro próximo número publicaremos una amplia información sobre este acontecimiento, de gran importancia para la vida artística española.

ILUSTRADORES DE LIBROS

Simultáneamente con la exposición «Mil años del libro español», se inaugurará en la Biblioteca Nacional otra dedicada al Arte del Grabado en el libro español. Dada la excepcional importancia de esta exposición, INDICE publicará en estas páginas, en su próximo número, una extensa información sobre la misma.

ESCULTURA DE PICASSO «Cabra», de Pablo Picasso, escultura en bronce. Esta figura prueba una vez más el asombroso dominio de las formas que caracteriza al pintor de Málaga. En este sentido, puede asegurarse que la ya famosa cabra es absolutamente reveladora. Parte del cuerpo está compuesto con objetos, a los que una extraordinaria familiaridad con las formas ha situado en el punto exacto, en el lugar que ha de darles la máxima identificación. Así, las costillas, según puede apreciarse en la fotografía; son mimbres de una cesta que constituye la abultada barriga. Las patas, tuberías de plomo. Llena de gracia, vida y expresión mágicas, esta cabra es la mejor prueba del impulso vital que anima el arte de Picasso.



UN MILENIO DEL LIBRO ESPAÑOL

En la Biblioteca Nacional, y con motivo del I Congreso Iberoamericano de Archivos, Bibliotecas y Propiedad Intelectual, se inaugura una importante exposición bibliográfica con el título de «Mil años del libro español». Esta exposición reviste características de excepcional importancia, tanto por la calidad y rareza de algunos de los ejemplares que se exhiben como por la cantidad de las obras expuestas.



Reverón mostrando a un visitante una de sus telas monocromas

ARMANDO REVERON, UN GAUGUIN MODERNO

Por JOSE NUCETE SARDI

El fenómeno del nomadismo artístico tiene en Gauguin su más caracterizado y mejor representante. No cabe duda de que la "situación" del artista escapado a la más absoluta soledad respecto a los hombres de su raza y psicología, constituye un terreno positivamente fructífero para la creación de un arte original. Y el "fenómeno Gauguin" tiene hoy una sincera continuación en la figura del pintor venezolano Armando Reverón. Creemos que el hecho merece ser traído a las páginas de nuestra revista, ya que es un caso típico de absoluta independencia creadora y temperamental, con mucho de aleccionador. La revista "Américas" nos ha autorizado amablemente a hacernos eco de un interesante artículo que sobre la figura de este artista ha publicado en sus páginas José Nucete Sardi, y que extractamos, a un tiempo que agradecemos su amabilidad al enviarnos exclusivamente la magnífica información gráfica que acompaña el artículo y por la que podemos apreciar la evidente clase de la pintura de Armando Reverón.

En un rancho primitivo construído sobre la playa tropical cercana a Macuto, lugar de veraneo en el Caribe, vive uno de los pintores venezolanos más discutidos: Armando Reverón. Sus cuadros aparecen en casi todas las exposiciones que se realizan en Venezuela, ha exhibido también en París y en Estados Unidos y ha obtenido premios y menciones en su país y fuera de él.

Reverón es uno de los más originales pintores de la actualidad venezolana. Ha dado la espalda a su estudios de academia hechos en Caracas, Madrid y Barcelona, para irse por rutas muy personales, desconcertantes a veces, como su propia vida. «Es el pintor del blanco, del silencio y de la soledad», como lo ha llamado alguno de sus cronistas.

Siempre ha vivido en su rincón de la playa. Sus viajes a la ciudad son breves, para comprar material, vender sus cuadros o llevarlos a alguna exposición. Visita con frecuencia a sus amigos de la Escuela de Artes Plásticas y Artes Aplicadas de Caracas, y allí deja sus chistes y sus silencios.

«Paisaje», de Reverón



Con Juanita, su mujer y modelo, ha ido ensanchando su rancho, que al comienzo era pequeño, con anexo, con divisiones de harpillera. Con esfuerzo agrandó su dominio y rodeó la vivienda con una gran cerca de piedra, como un embrión de castillo. Allí hay siempre cordialidad y risas y buena acogida para los visitantes.

Hay cierta bruma en la niñez y comienzos del pintor. Parece que él mismo no quisiera disiparla. Gusta más de hablar sobre su obra, sobre sus monos y muñecas, que sobre sí mismo. En alguna ocasión nos contó de su niñez en Valencia, capital del Estado de Carabobo, y en otros pueblos de esa provincia venezolana que contempló también la niñez y precocidad pictórica de Arturo Michelena, gran pintor venezolano del siglo pasado, quien a la edad de once años ilustró un libro costumbrista del escritor Francisco de Sales Pérez. Muchos años después, en París, Michelena ilustró magníficamente una edición de *Hernani*, de Víctor Hugo. En esta ciudad de Valencia, que en tiempos anteriores había sido capital de la República, pasó Reverón su niñez y allí recogió la noticia de los triunfos y temprana muerte de Michelena, ocurrido en 1897. Hoy, ya cumplidos sus cincuenta y más años, sólo habla a escasos rasgos de su infancia.

Con esfuerzos suyos y de su familia, apareció en Caracas y empezó a frecuentar la Academia de Bellas Artes y los círculos artísticos. Los pintores Martín Tovar y Tovar—pintor de la historia épica de Venezuela—, Antonio Herrera Toro y Emilio Maury, dominaban el ambiente artístico caraqueño de los últimos años del siglo XIX y primeros del XX. Todos ellos habían viajado a Europa y obtenido premios y menciones en París.

Con dificultades, pero con la ayuda de la familia y de amigos de alguna influencia, se va a España en los tiempos de la primera guerra mundial. De sus maestros en la Península habla con cariño, aunque ya en ese período de sus estudios este criollo que no se acomoda a los formalismos empieza a sentirse rebelde. Su andanza la cubre más bien con anécdotas que con relatos de su propia experiencia, porque, aunque excéntrico, Reverón es también un humorista de sí mismo y, con frecuencia, prefiere hacerlo de su mono Pancho.

Cuando regresó a Venezuela, después de su breve permanencia en Europa, cambió su trayectoria inicial resuelto a buscarse a sí mismo. Se alejó de lo clásico y de las gentes que no le interesaban.

La pintura venezolana había evolucionado por rutas normales durante mucho tiempo. Para una gran mayoría no se manifestaron sino muy tardíamente y atenuados los sinos de las insurrecciones artísticas. Impresionismo, cubismo, «metáfora plástica» y surrealismo llegaron como simples sugerencias de París.

Se comenzó a entender mejor lo dicho por Gauguin: «Yo siempre he sostenido que la poesía literaria del pintor era especial y no la ilustración o la traducción de los escritos por medio de formas. En suma, en pintura hay que buscar más la sugestión que la descripción, como lo hace, por otra parte, la música».

Reverón siguió su búsqueda interior con sus compañeros del «Círculo de Bellas Artes» que, desde 1912, fueron sentando las bases para las nuevas etapas del arte venezolano. No se conformó con utilizar el material ofrecido a los pintores. Preparó el suyo propio y trató de simplificar la pintura. Grises y blancos fueron su expresión. Gouaches y óleos aparecieron en su casa de la playa macuteña, con la obsesión de eliminar estridencias. A menudo pintaba sobre papel especial, lo que daba poca duración a muchos de sus trabajos. Sus cuadros surgían y casi nunca se ocupaba en darles nombres, en bautizarlos. Los amigos o los compradores los titulaban de acuerdo con el motivo.

Reverón no es un pintor erudito. Su latitud en el campo de la cultura es mediana. Es un artista intuitivo, con algo de presagio y de superstición. Si no se trata de comprenderlo podría pensarse que está cercano a la locura. Su risa suele cubrir sus desesperaciones.

Mientras lo veía trabajar una vez en su estudio-cabaña, sumidos ambos en el silencio, pues para que no molestaran los ruidos se llenaba los oídos con algodón, me manifestó su deseo de ser sordo. El color en sus obras va rebajándose, palideciendo, perdiéndose hasta hacerse sordo, silencioso podríamos decir. Quizá esta sordera que da al color es una repercusión de su propio deseo.

Otra de sus teorías es que los pinceles deben manejarse como lanzas, y mientras con la mano derecha se sostiene de una cuerda que baja del techo, con la izquierda ejecuta—zurdo lancero—y deja sus efectos, al parecer informes, pero que luego van surgiendo como visiones de ojos ofuscados por el resplandor del sol, que miran a través de nieblas ligeramente doradas.

Reverón prepara el ambiente antes de comenzar su trabajo. Si tiene poca voluntad de acción se frota los brazos con una tela burda hasta hacer saltar la sangre. Luego se va a «calentar la v ta» extasiándola en los colores del d en el paisaje. Sigue después algo lo q él llama «el baile de los colores», una n cesidad del pintor que consiste en sen el color por medio del tacto. Palpa l colores antes de utilizarlos. Trabaja ca desnudo, pues asegura que así evita intromisión del color de las ropas ent la obra que va surgiendo y la pupila. I ocasiones se ata los miembros con cue das, para que las acciones reflejas no pe turben la obra, la ejecución. De pro to deja los pinceles, toma uno pequeñ especial, lo pone en las manos de uno sus monos y hace que éste pinte en p queños caballetes que les tiene listos. L ordena como si fueran sus discípulos, l hace indicaciones. Cuando lo molest demasiado los reconviene con amabilida

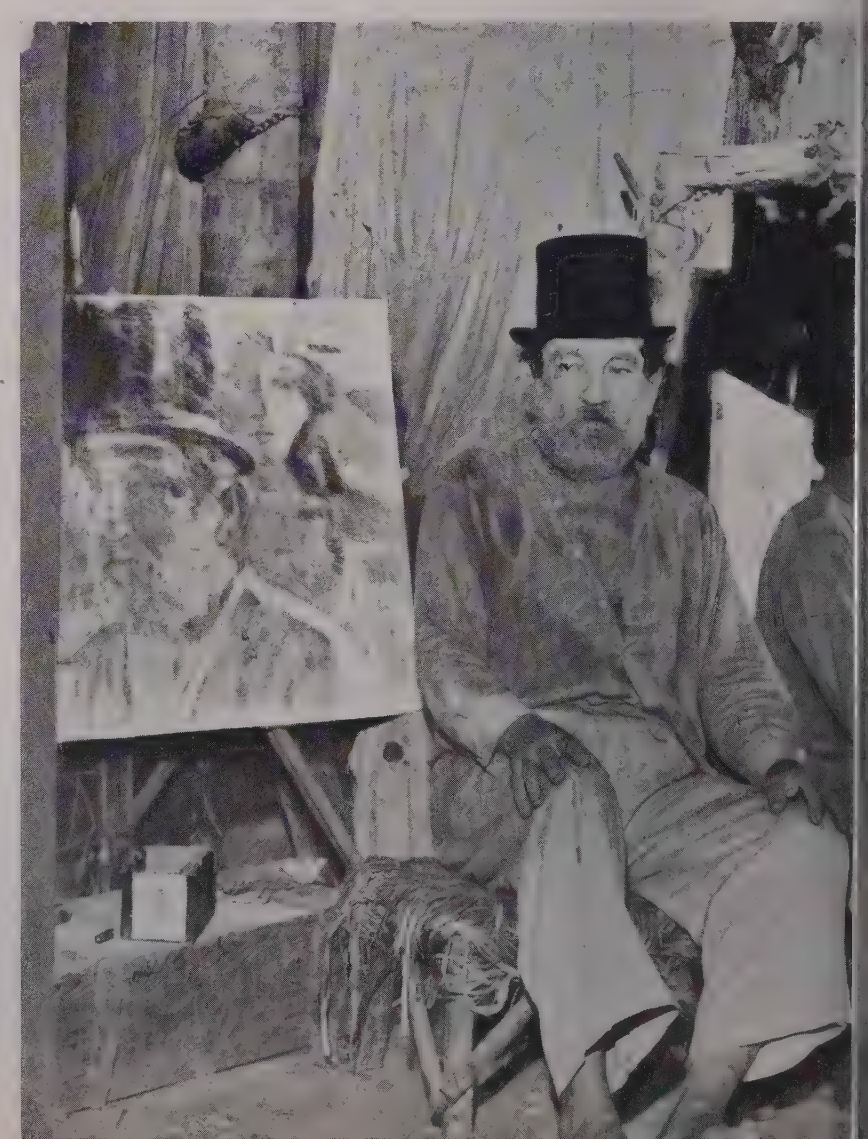
No puede sentir la dureza del me Cuando por casualidad toca algo me lico, necesita «saborear» con la ma una tela suave. Fabrica sus pinceles, sus pomos de pintura están envueltos tela. A veces pinta con los dedos.

Duerme en el suelo, pegado a la t rra, porque asegura que somos como l plantas y necesitamos estar en contac íntimo con la tierra para lograr su s via. Es frugal en sus comidas. Prefi las frutas. Está quemado por el sol el aire, y cuando enferma no toma rem dios de la botica. Busca plantas que c noce o que le recomiendan las gen campesinas y se cura «naturalmente Desde hace poco se ha dejado crecer u barba llena de grises y blancos, como s cuadros. Parece un profeta. Su sal mental ha sufrido en los últimos tiemp pero sonríe.

Después de su único viaje a Euro nunca ha vuelto a salir de Venezuela. S amigos y compañeros solicitan sus pin ras cuando hay que hacerlas concur a alguna exposición fuera del país. mismo fabrica, con rústicas maderas, marcos de sus cuadros y pone en e gran atención. Cuando asiste a una e posición colectiva o prepara una indi dual, se le ve por los salones del Mus de Bellas Artes de Caracas escogiendo lugar para sus trabajos y montándo él mismo.

Instinto, superstición, presagio, simp cidad casi infantil, gracejo que par burla, todo esto está en el pintor y amalgama en su obra que, sin duda, es signo diverso, original y novedoso la pintura venezolana.

Armando Reverón con un espejo a su izquierda y la tela en que pinta su autorretrato a la der



cine

"LA SEÑORITA JULIA"

ESTA importante producción sueca que nos ha sido ofrecida casi clandestinamente en una proyección reservad a profesores del Instituto de Investig iones y Experiencias Cinematográfic plantea muy diversos temas que disc ir para una o varias crónicas. Ya se h publicado, en esta y otras revistas e ecializadas, análisis puramente crític de la película, todos ellos naturalmen elogiosos, como se merece—y aún por ajo de lo que se merece—la labor de l cineistas escandinavos. Por eso, en modesto estudio que nos sugiere su yección, queremos fijarnos únicamen en aspectos de carácter más amplio, a discusión pueda hacerse extensiva cine en general, y huir del fácil elo a una realización y una interpreta n que los merecen todos.

En primer lugar, salta a la vista el rno problema del cine-teatro o el tea fotografiado. ¿Es teatro "La señori Julia? Evidentemente sí, puesto que a la comedia de Strindberg está con ida en ella, tanto en sus escenas co en el diálogo... pero, ¿puede negar el carácter cinematográfico a la rea ación de Alf Sjöberg? De ninguna nera, ya que en momento alguno se sacrificado el lenguaje cinematográfi a las necesidades dramáticas teatra . Por el contrario, la nueva vida in tada a la obra de Strindberg por el guaje cinematográfico no ha modifi lo uno solo de los matices del drama ginal, logrando en cambio una obra eva, de vitalidad distinta, con una ex sión más real y sin embargo usándo como elementos irreales, convenciona muchas veces, pero plasmando cada se de Strindberg no solamente en el ilogo, sino en la acción. Hasta las taciones más insignificantes de la ra teatral han sido reproducidas en el lm", y sin embargo, en ningún mo nto se siente que pueda proceder de a escenario. Cada reacción de la pro gonista, magistralmente descrita por su tor, está fielmente trasladada a la pan la sin que el gesto correspondiente ten n nada que ver con la técnica inter tativa teatral. ¿Es esto mérito del aptador? Indudablemente, sin menos eciar los méritos propios de la estrella eca, de que hablaremos más adelante; ro no lo es menos de la obra original, e a muchos años de distancia del cine oro parece anunciar sus propias posi idades cinematográficas.



De esto resulta que "La señorita Ju ," nos ofrece un ejemplo más de que el buen teatro universal puede ser vertido a la pantalla, siempre que se haga por gentes que conozcan simultánea y perfectamente el cine y el teatro, las técnicas teatrales y cinematográficas.

Otro aspecto que merece un estudio particular es la fotografía. Esa extraordinaria fotografía de Göran Strindberg, que nos obliga a olvidar nuestro propósito de elogiar, porque es maravillosa. Es en la películas suecas donde siempre hemos encontrado la interpretación fotográfica perfectamente a tono con el contenido psicológico del tema. No queremos con esto ignorar la perfección "mecánica" de los operadores americanos, esa indiscutible precisión matemática, pero nunca como en las películas suecas, la fotografía nos ayuda tanto a comprender el contenido de la obra. En "Hets", por ejemplo, que tuvimos ocasión de ver varias veces antes de su desgraciado doblaje al español, la fotografía, nos ayudo en gran parte a comprender y sobre todo a introducirnos en el ambiente. Era un personaje más. Esto se repite en "La señorita Julia" desde el primer momento, cuando encontramos a Juan, el cochero del Conde, que vuelve a través de uno de esos maravillosos bosques escandinavos, y entra en el baile con la muchachita enamorada y cuando la Condesa Julia, que efectivamente "está como loca", le arrastra al centro del corro para luego despreciarle de golpe. La fotografía empleada diferencia plenamente los distintos planos, valorando de un modo exacto los términos dramáticos.

¿Cuál es el secreto de este resultado? Nosotros creemos que una íntima colaboración del fotógrafo con el realizador. No se limita a formar parte del equipo como un técnico más, más cuidadoso de su lucimiento personal que del resultado del conjunto, sino que se introduce en el tema con todas sus consecuencias, colabora con su inteligencia y su voluntad y pone sus recursos técnicos, su cámara y sus luces, al servicio de la idea. Esto da como resultado perfectas realizaciones y, por añadidura, y éste es su premio, el lucimiento personal, que tantas veces se persigue inútilmente en nuestras latitudes.

La interpretación nos ofrece una pareja tan extraordinaria que vence con la mayor facilidad la aparente ausencia del llamado "sex appeal"—"sex appeal" al estilo americano o lo que aquí llamamos estilo americano—. Ella, Anita Björk, no es guapa, y él, Ulf Palme, no tiene, salvo la estatura, ninguna de las condiciones que pueden definir a un "buen mozo". ¿Pueden ser así los protagonistas de la obra de Strindberg? Parece ser que sí, ya que en el desarrollo del "film" no encontramos en ningún momento la necesidad de esforzarnos para comprender y aceptar el entregado amor del siervo por su señora y la pasión que se despierta a través de un capricho febril de la misma—la caprichosa señorita Julia por el atractivo masculino de su lacayo.

Insistiendo—antes de terminar este breve estudio—en los valores de la adaptación, es importante subrayar el acierto con que han sido tratadas las secuencias rememorativas—narradas por medio del diálogo en el drama original—y que aquí se reproducen en su adecuada plasmación retrospectiva, engarzadas con tal suavidad que forman un todo armónico perfecto. precisando incluso algunas explicaciones que en la obra quedan sólo levemente desarrolladas, de tal forma que en el relato cinematográfico adquieren, como hemos dicho antes, nueva vida, dentro de un ambiente entre real y fantástico, única licencia cinematográfica que se han permitido los adaptadores, llevada a cabo con gran habilidad.

DORRELL.

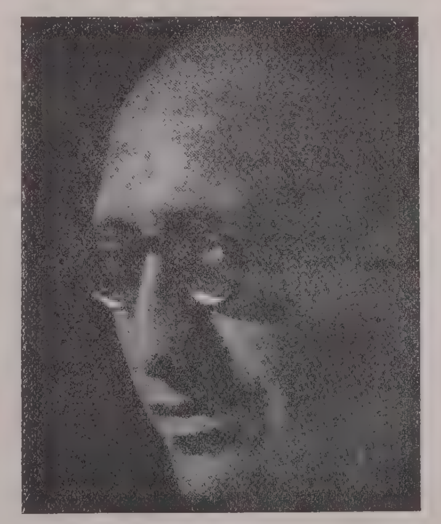
EL CREADOR CINEMATOGRAFICO

Por VILLEGAS LOPEZ

El nombre de Manuel Villegas López no es desconocido de ningún buen amante del cinema. Villegas es uno de los más brillantes críticos españoles y su nombre tiene constante actualidad. Antiguo crítico de «Unión Radio», colaboradorador de «Crisol», «A B C» y de cuantas revistas españolas demostraron antes de nuestra contienda verdadero interés por el cinema; en él podemos encontrar una de las más agudas aportaciones españolas en torno al pensamiento sobre este arte. Miembro fundador del Grupo de Escritores Cinematográficos Independientes (G. E. C. I.), que integraba con Rafael Gil, Fernández Cuenca, Barbero, Benjamín Jarnés y Luis Gómez Mesa; autor de varios libros: «Espectador de sombras», «Oro en el cine español», «Arte de masas», y en tal sentido ha continuado desarrollando brillantemente su labor en la Argentina, país en que tiene fijada su residencia desde hace varios años.

De su tarea literaria reciente vale citar «Cine de medio siglo», «Charles Chaplin» y «Cine Francés». Este último es un libro muy importante para valorar en conjunto la aportación de Francia a la creación cinematográfica. Prepara actualmente la edición de dos nuevos libros, uno sobre cine documental, que aparecerá en la Colección de Breviarios del Fondo de Cultura Económica de la Universidad de México, y otro sobre aspectos fundamentales del cinema, que es probable aparezca en España.

Creemos poder afirmar que Fernández Cuenca, Zúñiga y Villegas son los únicos críticos españoles que han estudiado el cine dentro de un criterio universal. Por eso nos complace publicar este artículo que ha tenido la atención de enviarnos, en el que, con su habitual agudeza y maestría, discute y aclara importantes aspectos de la creación cinematográfica que precisamente en nuestras páginas se han aireado no hace mucho.



«... son los principios absolutos necesarios en cualquier arte, porque sin ellos no podría ser, ni obrar, ni haber esencialmente cosa alguna...»

(JUAN HERRERA: *Discurso de la figura cúbica.*)

LA creación artística es siempre una obra individual. La gran corriente colectivista, colectivizadora, de estos empos nuestros tiene mucho de hecho undamental — sólidamente anclado, con azones poderosas y trágicas, en el fondo de la historia—, y mucho de barato clamoreo gregario, que suele ser el más dogmático y exigente. Pero ambos, la razón de historia y el gesto fariseo, han acabado por retroceder en sus intentos de colectivismo artístico. O se queda en simple mixtificación oportunista. Para el trazado de esta época nuestra, creo fundamental el rescate efectivo de la obra de arte para el individuo: continuidad, profunda continuidad.

Porque la obra de arte siempre tuvo un autor, con suprema responsabilidad creadora, se trate de las catedrales o del cinema. Sobre todos los hombres y artes que en la construcción del Monasterio de El Escorial intervinieron, sobre la inspiración de Felipe II, árbitro del mundo; sobre artistas a veces geniales, como El Greco; sobre Juan Bautista de Toledo, arquitecto oficial de la obra hasta su muerte, el autor es Juan Herrera. ¿Por qué?. «Son los principios absolutos necesarios en cualquier arte» los que han de responder.

Y en el cine, en esa lista de nombres al comienzo de la película—actores, director, codirector, argumentista, guionistas, dialoguistas, productores, productores asociados, director artístico, decorador, figurinista, ambientador, iluminador, cameraman, técnicos de sonido, de efectos especiales, de trucos, de montaje...—entre esos treinta o cuarenta nombres, hay un autor, creador del *film.* ¿Quién es? En cine, arte incipiente, todo es confusión, imprecisión, superposición de oficios y funciones: nebulosa. Y son «los principios absolutos» de este arte nuevo los que señalan a un hombre con su dedo de teorías: he ahí el autor. Será famoso, tendrá mejores sueldos, en torno a él se creará la práctica del trabajo diario en el estudio y la orientación de la gran voz publicitaria... Es decir, la realidad más tangible y brillante de la labor cinematográfica. Quien es el creador cinematográfico no es, pues, pura especulación desinteresada, sino practicismo cotidiano y utilitario. Porque, aunque casi nadie lo sospeche allí, lo que se cinematografía en un estudio son teorías, principos absolutos.

Y conforme el cinema ha ido saliendo de su propia nebulosa embrionaria, adquiriendo una estructura, una arquitectura, el centro de gravedad de sus principios básicos se ha desplazado de un concepto a otro, de un hombre a otro: este hombre ha sido el autor, el creador cinematográfico en cada época.

El cinema no es la glosa de todas las arte—afirmación habitual—, sino la más reciente de las artes, último resultado de la constante disgregación y especificación del orbe artístico. Y nace como documental noticia en los Lumière, como magia infantil en Méliès, como suceso de figuras de cera en Porter, Zecca, Hepworth... Pero cuando quiere ser arte, necesita deducirse e imitar otro arte preexistente, y los autores de la *Comedia Française* lo atrapan por su más ostensible apariencia y comienzan a hacer con él... teatro: el *Film d'Art*, en 1908, al que Italia dará su máxima y real categoría espectacular desde 1913. Teatro de entreacto, capaz de representar lo que pasa entre acto y acto—el naufragio, el crimen, la persecución por las montañas, el cataclismo...—, y que los actores teatrales cuentan entre cuatro paredes de papel pintado al levantarse el telón; esta fué la

(Continúa en la pág. siguiente)

El creador cinematográfico

Viene de la página anterior)

gran atracción del cine para el hombre de teatro. Pero era un teatro sin palabras, mudo, sólo gesto y ademán. Es decir, pantomima.

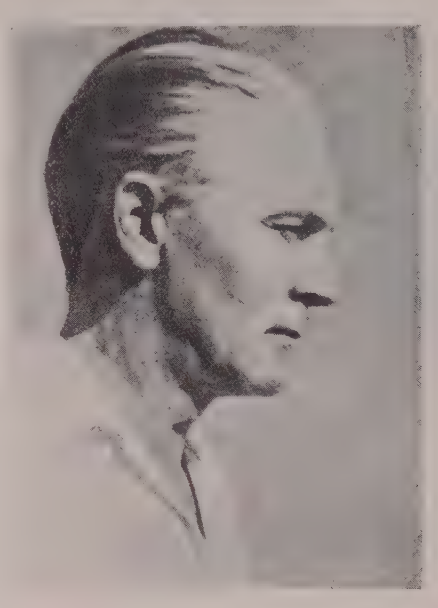
Amar, llevarse la mano al corazón; llorar, sacudir el cuerpo y sacar el pañuelo; alegría, dar saltos y cabriolas; desesperación, agarrarse la cabeza y tirarse de los pelos. Igual sucede, con tú, yo, éste, los dos, allí, aquí, vamos... El actor no tenía más que el gesto convencional, fácilmente comprensible, para expresarse en la pantalla, y éste era también el medio narrativo del cine. Al aparecer el cinematógrafo se consideraba que un *film* era ininteligible si tenía más de una escena y tres minutos de duración; el explicador, con su verborrea pintoresca y popular, apuntaló la comprensión de los primeros *films* más largos. Ahora el cinema abría su camino hacia la expresión propia, por medio del gesto del actor. Y el actor era, por eso, el creador de la película.

Pragmatismo: el actor cobraba renombre y fortuna; el director era anónimo; el argumentista no existía. Práctica: no había argumento escrito; el director informaba al actor de qué se trataba, y y éste improvisaba en el estudio lo que creía más eficaz para el efecto cómico o dramático de la escena. Como siempre que el actor anula al poeta, se produce la mascarada y la tipificación. En la comedia del arte son Arlequín, Colombina, Pierrot, Pantalón, el Doctor...; en el cine son Max Linder, el elegante, Fatty, el gordo, Theda Bara, la vampiresa, Harry Carey, el «cow-boy». Mary Pickford, la ingenua... Sólo Charles Chaplín, el genio, el autor de sí mismo, parte de aquí para crear, precisamente, el primer ser humano de la pantalla: Charlie, Carlitos, Charlot. Pero aquella tipificación era tan auténtica y fuerte, que mantiene hasta hoy su últimos vestigios.

Sin embargo, la mímica no es, para la imagen viva del cine, más que una forma imitada y transitoria. Y es el norteamericano David Wark Griffith (1875-1948) el que traza el primer gran esquema fundamental de la forma cinematográfica. Durante siete años y a través de unos treinta *films*, idea, inventa y recoge —principalmente de Porter, Méliès y el gran cine italiano—los elementos capaces de constituir un lenguaje cinematográfico. Para aplicarlos, de manera orgánica, en tres películas capitales por eso en la historia del cine.

El nacimiento de una nación (*The Birth of a Nation*, 1914-1915) es la mirada de la cámara, distinta de la del hombre; lo que Jean Epstein llamaría «el ojo subreal del cinema». Es decir, los primeros planos, las grandes imágenes panorámicas, el movimiento del tomavistas sobre sí mismo como una mirada, el *cachet* para ocultar y revelar lentamente el contenido de una escena, las *cortinas*, el *encadenado*, el «ojo de gato». *Intolerancia* (*Intolerance*, 1916) es el montaje. Cada vista tiene un valor expresivo por sí misma, y otro por el lugar que ocupa, por semejanza o contraste con las que le siguen y preceden; también—por extensión—cada escena, o grupo de escenas de la secuencia cinematográfica, tienen su valor absoluto y su valor relativo de posición. Cada fragmento de las cuatro historias de la intolerancia humana a través de los tiempos—Babilonia, Cristo, la matanza de los hugonotes, un drama actual entre el capital y el trabajo—marchan paralelos, simultáneos, hasta puntos cumbres significativos, prescindiendo del espacio y del tiempo—«la geografía ideal del cine», que diría Kuleshov—para obtener, de su semejanza, algo superior y distinto del hecho concreto que representan: el concepto abstracto de la intolerancia humana y su crimen eterno. Esto es la inicial sintaxis del cinema.

Y con esos nuevos recursos genuinos en la mano. Griffith enfrenta el cine de su tiempo y su lenguaje del gesto, en *La culpa ajena* (*Broken Blossoms*, 1919). La interpretación del actor cinematográco no debe ser pantomima, sino actitud. Crear dentro de sí el personaje, que la cámara irá a buscar en su menor gesto con la hipertrofia del primer plano, que el montaje describirá, en la concatenación de detalles, con más profundidad y exactitud que el actor mismo con su mímica. La gesticulación, la tipificación y la pantomima comienzan a borrarse de la pantalla con la interpretación de Richard Barthelmess en este *film*. Es la nueva interpretación en un arte nuevo. Todo ello es elemental e incipente en estos *films*, pero decisivo y fecundo. Desde entonces el actor de teatro tiene que reaprender su oficio frente a la cámara.



Jacques Prévert
«autor» de algunos films de Carné

Desde entonces, teóricos y realizadores desarrollan, perfeccionan y ahondan—recrean—este primer esquema de la forma fílmica. Los suecos y daneses—Stiller, Sjostrom, Dreyer...—, los franceses —Epstein, Delluc, Dullac, L'Herbier, la vanguardia...—, los españoles Buñuel y Dalí, los alemanes, como Murnau, Lupu Pack, Wiene, Lang, Dupont, Pabst... dirigen principalmente su búsqueda al desarrollo de la imagen en sí, producto fotográfico de la mirada de la cámara. Los rusos hacia el montaje, hacia la combinación de las imágenes en un resultado estético posterior, como Kuleshov, Dziga Vertov, Eisentein, Pudovkin, Dovchenko... Y la forma cinematográfica—obtenida por la compleja técnica del cine—se erige en meta y teoría de este arte. El hombre capaz de crearla, de concebirla y extraerla de esa gran alquitara técnica, es el director. Y éste es el creador del *film*.

Pragmatismo: el realizador pasa, en nombre, fama y sueldo, a ponerse a la altura—y muchas veces superar—al actor; éste refugia, casi siempre, su popularidad en la zona extra-artística de sus atractivos personales. Práctica: el director lo es todo, con suprema autoridad, como creador absoluto; el actor está a sus órdenes; el argumentista es su máquina de escribir. Surge este último como producto de la racionalización industrial, para ir escribiendo la próxima película, mientras el director realiza la actual. No es un escritor, sino un escribiente, un técnico a la altura del iluminador o decorador. Resultado: la forma lo es todo y el tema lo de menos, porque los temas son eternos y sólo la forma cinematográfica, el nuevo punto de vista de la imagen animada, puede revalorizarlos. Es el fetichismo de la técnica, bizantinismo formulista: la manera de decir, más que lo que se dice. Se ha producido así un cine donde la indudable belleza formal está al servivio de asuntos, casi siempre, deleznables. Es decir, *films* bien hechos con argumentos absurdos o vanales. Situación que va desapareciendo en todo el mundo rápidamente. Sólo persiste aún en los directores añejos y en los cines anticuados y pequeños.

Pues la aparición del cine sonoro, en 1926 y 1927, trastueca por completo la cuestión. Todos los problemas de la forma cinematográfica se precipitan por esa línea de mínima resistencia, que es la palabra recién conquistada para la pantalla, y se comienza a hacer teatro fotografiado. A pesar de las hondas rectificaciones que Rütmann, Vidor, René Clair o de Sergio M. Eisenstein, a pesar de las soluciones surgidas lentamente en esos veinte años, el cinema actual sigue siendo—en más o en menos— teatro impreso en una cinta de celuloide, como propugna Pagnol. Y el asunto de la forma cinematográfica queda en receso, archivado en esa solución falsa del teatro fotografiado. Sólo ahora, en esta postguerra, vuelve a reanudarse, en parte, la cuestión.

Y por otro lado, el sonoro trajo—por el camino adyacente de la necesidad de los diálogos audibles—al escritor tradicional, al literato, al autor estrictamente dicho. Es decir, a creadores directos de personajes, de frases, de mundos. Esto es, no de formas, sino de temas. Y rehuído, ya que no solucionado, el problema de la expresión por la imagen, este orbe temático se ofrece al cinematografista íntegro y múltiple, en toda su hondura, matiz y sutileza. El cine da otro paso adelante, sin haber acabado de dar el anterior.

La teoría se vuelve del revés: lo esencial ya no es la forma, sino el tema; no la manera de decir, sino lo que se dice. Que traducido al pragmatismo industrial es esto: lo esencial para lograr un buen *film* no es un «astro» famoso, ni siquiera una gran realización, sino un buen argumento. *Ya* es un buen argumento. Y al argumentista comienza a surgir como el creador cinematográfico.

Porque la cuestión es ésta: la creación artística es una, sin divisiones, y uno es el artista creador, sin distinciones. El artista es el inventor de mundos. O el descubridor, porque descubrir es también inventar.—El descubrimiento y la conquista de América es invención pura, aunque luego resultase que había un continente verdadero, aunque luego resultase que no existía el reino de El Dorado—. Y es artista el que lleva en él subfondo misterioso del espíritu ese resorte mágico capaz de inventar, de crear. Que es uno y el mismo siempre: alma de artista.

Y lo que produce en arte la diferenciación, la división y la frontera, el país artístico en ese orbe imaginario, es la forma: el artista es músico, pintor, escritor, cinematografista... Porque siente y se expresa en sonidos, colores, palabras, imágenes animadas... Pero lo esencial y definitivo, lo definidor, es que sienta ese mundo de valores estéticos, y tenga la necesidad vital de expresarlo.

He ahí, en mi opinión, lo fundamental: descubrir o crear *valores estéticos*. No formas, que en arte son inoperantes; son simple encarnación o avatar de valores estéticos—lo vital—, expresados en temas, y éstos en esa concreción, más externa y fácil, que vulgarmente se llama asunto. Y es autor el que crea, no el que da forma. La evolución del cine —este arte recién nacido—es una prueba más de ese aserto, al traer al argumentista—es decir, al creador, al inventor—hasta el sitial único del autor. Lo es.

Claro que esta concepción ideal, estos principios abstractos, puestos en fórmula utilitaria de «un buen *film* es un buen argumento», han empezado a circular prácticamente por estudios y oficinas de productores de *films* hace unos diez años, en tímido comienzo y en lucha con la montaña de ideas e intereses creados por las anteriores concepciones. Y el autor cinematográfico, en toda su integridad, no existe todavía. Como el director ya no es el autor absoluto del *film*. El argumentista, creador de temas, aún necesita del realizador, creador de las formas cinematográficas, para expresar aquéllos en la pantalla.

Esta es la situación actual, de tra sición, de conflicto, que presenta en práctica tres soluciones: resumir, co batir, colaborar. La primera sólo es p sible cuando el realizador lleva dent un autor auténtico—caso excepcional— dirige sus propios argumentos: Re Clair, Marcel Pagnol, S. M. Eisenstein. La segunda, el combate por el predom nio en la creación de un *film* sólo co duce a la anulación práctica del direct o el argumentista por el otro; la pel cula queda trunca siempre. Los nort americanos tratan de solucionarlo c una tercera autoridad, representante la empresa, para imponer su criteri el supervisor, director de producción el productor mismo. Solución falsa, po que este representante de la empre suele ser un industrial, sin criterio art tico. O es un director notable, como L bitch, que impone su estilo a los otr dos y logra un *film* débil sombra de l suyos propios.

La colaboración efectiva, honda y con tante, del director y argumentista, es solución certera para la creación cin matográfica actual. La que tiende privar, consagrada en obras maestra que muchas veces ninguno por separ do consiguió: John Ford-Dudley N chols, Frank Capra-Robert Riskin, Mu nau-Carl Mayer, Duvivier-Charles Spaal Marcel Carné-Jacques Prevert, Clau Autant Lara-Jean Aurenche, Marc All gret-Marcel Achard, Fritz Lang-The von Harbou, Gustav Ucicky-Gerhar Menzel...

Esta simbiosis director-autor es h por el momento el creador cinematogr fico real. Hasta que surja el Griffith los argumentistas, el hombre capaz crear sobre el papel mundos de imágen vivas, capaz de expresar sus temas en fo mas cinematográficas acabadas, el hon bre de la fórmula fílmica completa: cinedramaturgo. Entonces, el direct será el gran técnico de imágenes, técnico de la filmación, como hay técnico de sonido, de decorado, de il minación... Pero habrá dejado de s creador, como ya no lo es el actor.

Y esta evolución es una autodefin ción, conducida siempre por el oculto g róscopo de los principios absolutos d este arte nuevo: la expresión por la im gen animada. Cinema: «Arte del tie po en formas del espacio», vengo dand como definición hace años.

Quizá sea también algo más circun tancial, pero más vasto: la superació de la técnica. El hombre que partió d una idea para inventar el cinematógraf creó su gigantesca máquina—estudio, l boratorio, sala de proyección—, y ahor vuelve a la idea. Es decir, a sí mism lo operante y fecundo del ser human Porque todo lo demás, incluso esta g gantesca y necesaria mecanización un versal—que en realidad empieza ahora— es miscelánea. Lo inmortal es el filós fo antiguo, solo y pensante, a orillas d mar latino. Y sigue ahí; esperando a l humanidad de vuelta de su actual, fabu losa, conquista técnica.

¿Signo, profecía? El arte es el índi ce sensible y alerta de cada mundo cada tiempo, porque está bien anclad en el fondo de la sociedad que lo pr duce. Y, quiera o no, este cinema ad lescente, titubeante, tantas veces vulg y hueco, casi siempre vendido o esclav es un gran arte el arte de nuestro tie po, con gravitación en las demás arte

M. V. L.

L I B R O S

Hugo Worzelins: *El cine sueco en la actualidad*. (Editado por la Asociación de Productores y el Instituto Sueco de Intercambio Cultural. Estocolmo. 1952.)

Dos espléndidas obras consagradas al mejor cine sueco; el cine, probablemente, de más significación formal (desde siempre) y con un contenido ideológico que debe estudiarse con detenimiento para descubrir, con seguridad, su relación directa con el teatro nacional y, por tanto, con las constantes precisas impuestas por un cristianismo protestante, un paganismo poco velado y un sentido social en torno a un posible humanismo socialista.

La primer obra comentada, recopilación de ensayos, es fundamental para el estudio de ese período *clásico* del cine sueco. Las ilustraciones que se prodigan y el sentido monográfico de cada ensayo permiten la obtención de materiales de primera mano para los estudiosos del cine. La segunda, en castellano, es, en realidad, una colección de fotografías bien comentadas y editadas, conjuntamente, con una lista de los principales *films* suecos de 1931 a 1951.

R. M S.

CARRERA ANDRADE

poesía

JORGE Carrera Andrade nació en Ecuador hace más o menos medio siglo, en la época, como decía él, de *la defunción de la rosa*. Ha vivido la mayor parte de su vida en viaje, como diplomático, como profesor, como poeta. Japón, Estados Unidos, Francia, Inglaterra—donde fué embajador—, México y casi toda la América española han conocido la elegancia impecable y cuidada con que pasea su alta figura de criollo que es a la vez europeo. Su poesía, aunque inspirada en ocasiones en temas americanos, tiene características de rigor y contención que no son comunes en su tierra de origen. Lírico, sobre todo, Carrera Andrade es un poeta que no descuida la gracia en homenaje a la fuerza. Pedro Salinas ha caracterizado largamente su obra en el estudio que prologa sus «Poesías Selectas».

El poema que reproducimos aquí, muy característico de él, ha sido expresamente enviado para INDICE desde París donde ahora reside.

COMBATE MERIDIANO

EL día, alzado en armas,
en mi alrededor: ¡oh cerco de oro
uido por la azul caballería
horizonte en trance de palabra
e vocal redonda eternamente!
l paladar de nubes, oh bostezo,
suspiro entre rocas amarillas
mboscados ejércitos solares!
entrego al sitiador esplendoroso,
ionero de sombra sin combate,
dido a la evidencia meridiana,
ipresente en árbol, roca, insecto,
aíso terrestre renovado
a día del mundo, sin la fábula,
las cosas dispersas libremente,
a sola presencia es un mensaje
idioma dè luz que me penetra.
luz hace nacer todas las formas,
anjera venida de la altura
visita a la tierra cada aurora,
abra de lo eterno repetida,
ta el fin de los siglos siempre virgen,
vieja, sin embargo, que las piedras
ue los animales o las plantas,
dre del universo pasajera
planeta en planeta, que por turno
animan al amor de tu mirada.

II

LA luz me mira: existo. La luz mira
torno mío todo, hasta el guijarro,
ada árbol afirma su existencia
sus hojas sumisas, que se bañan
la total mirada de la altura.
río lleva en su alma esa mirada,
borrar con azul en vano intentan
drecillas o ranas, que se hunden
acen sólo surgir entre las aguas
forma del gran ojo que se abre
turbar la dormida transparencia.
rizonte de rocas o molares
Dios, en donde habita la palabra
funda: más allá. ¡Vocablo de oro
la hueca garganta de distancia!
comprendo la lengua de lo eterno,
no de lo lejano y lo escondido,
que la luz ha entrado meridiana
mi cuerpo de sombra hasta los huesos,
ería de cal por donde sopla
música del mundo, el tierno cántico
la familia universal de seres
la unidad terrena, planetaria
su común origen: la luz madre.

III

TRASLÚCIDA la avispa, prisionera
su ámbito floral, comprueba al vuelo
libertad medida, su dominio
cado por las huertas vegetales,
n su mundo de sol gira gozosa,
gélica, en su cielo de hojas y aire,
abrica dulzura sin descanso
materia de luz su oro gustoso,
guardiana de su mágica alquitara
con su lanza de fuego va volando,
minúscula amazona, miel armada.
Avispa cazadora y mensajera,
cínifes transparentes como el aire,
insectos de la luz, famila diáfana
o signos de una efímera escritura
en texto natural para los pájaros,
que leen entre silbos, tragan letras
caídas en la hierba o seres vivos,
jinetes desmontados en la guerra
de siglos que comienza cada día,
guerra civil terrestre de gusanos,
que devora el Gran Mirlo de la sombra.
o en sangre vegetal, licor nutricio,

IV

SÓLO es luz emplumada el colibrí,
luz con alas, vibrante, ágil saeta
al corazón de aroma y de rocío
que las flores se lanzan una a otra
Le ve pasar el aire en un relámpago
de pedrería cálida, volante
astilla de vitral, reflejo de agua,
fugaz en el espejo del espacio
que le mira; incansable pasajero
ir y venir, imagen de la prisa
entre la lentitud grave del mundo
en la solar batalla meridiana
y buscar vanamente la flor Unica
en su breve estación sobre la tierra
hasta que el pico encuentra en la corola
el azúcar secreto de la muerte.
Mas la herencia del pájaro difunto
se reparten insectos y raíces
y el color de las alas va a los frutos,
miniaturas del sol, planetas dulces,
y de allí nuevamente en pulpa de oro
a la tribu del aire y de la pluma
en un ciclo infinito de animales
y semillas, de insectos y de plantas
que comanda la luz, la luz suprema.



V

AMISTAD de las cosas y los seres
en apariencia solos y distintos,
pero en su vida cósmica enlazados
en oscura, esencial correspondencia
más allá de sus muertes, otras formas
del existir terrestre a grandes pasos
hacia el gris mineral inexorable.
Su alimento de luz para ese tránsito
cada día del mundo lo recogen
—desde el pez que lo cambia en plata pura
hasta la golondrina que lo esconde
bajo el tejado, paja a paja de oro,
o el peral en sus pálidas redomas—
todos los seres de agua, tierra y aire,
especies interinas, vestiduras
mortales, sucesivas, de lo eterno.
En la escala que sube del guijarro
a la escama, a la hoja y a la pluma
una armonía pávida interroga,
dividida en millares de preguntas,
que difunden los ecos papagayos.

VI

CIELO entre cuatro rocas solas: háblame!
Tu boca desdentada ya modula
el tremendo secreto meridiano.
Mente sin nubes, diáfana conciencia
transmíteme la idea en llama pura.
Tu elocuencia de miel solar me envuelve
y nace en mí la fúlgida evidencia.
¿Quién soy? ¿En dónde estoy? El mediodía
me circunda con su oro, mina inmensa.
Soy soldado del lirio y de la avispa
y servidor simétrico del mundo:
tengo un ojo de sol y otro de sombra,
un punto cardinal en cada mano
y ando, miro y trabajo doblemente
mientras dos veces peso en la balanza
cerebral en secreto
el vinagre y la miel de cada cosa.
Mido el tiempo, el color, mi metro aplico
a lo que me rodea, mas no veo
más allá de las nubes, se me escapa
la música y la luz entre los dedos.

VII

OBESO mediodía, de topacios
nutrido, siempre ardiente de sed alta,
soberano absoluto de un imperio
de doradas arenas infinitas:
Tu batalla ganada la contempla
la azul caballería
del horizonte, lista a entrar en fuego.
¡Oh frescas emboscadas de la sombra
para apresar las huestes meridianas
en sus trampas de vidrios y de insectos!
Allí donde hay un árbol o una fuente
pende o flota una víctima radiosa.
Mas el oro del cielo,
en ofensiva unánime
de cornetas solares y de viento,
ocupa el territorio. Libres andan
en el gran campamento de la luz
los hombres en recreo de cautivos
entre los que ando solo, con mi avispa,
mis dos sombras—la grande y la del suelo—,
mi costumbre de hablar a cada cosa
y beber sorbo a sorbo el tiempo inmenso
hasta que el día entero se consume
y veo amontonarse en el ocaso
las armas de la luz ensangrentadas.
En mi morada oscura
vuelvo a escuchar al hombre del espejo
que habla conmigo a solas,
me mira e interroga frente a frente,
en eco me responde en mi lenguaje
y se asemeja a mí más que yo mismo.

Jorge Carrera Andrade

teatro

Los nuevos rumbos del Teatro inglés

FORMULAS CLASICAS Y FORMULAS MODERNAS

por T. C. WORSLEY

El autor teatral inglés tiene una diferencia esencial con el francés. En París, los principales escritores, aunque sean fundamentalmente novelistas—como Mauriac, Montherlant, Sartre, Camus, Marcel Aymé—trabajan también para el teatro. Pero en Londres suele existir una clara delimitación entre el teatro y el resto de la vida artística. Hay algunos síntomas aislados de que esa barrera intenta salvarse. Por ejemplo, los teatros *Sadler Wells* y *Covent Garden*—dedicados a la ópera y al «ballet»—han encargado recientemente a artistas jóvenes, sin experiencia teatral aunque con amplias perspectivas personales, la realización de algunos decorados. La muerte de G. B. Shaw, ocurrida en 1950, así como la de Bridie, ha dejado reducida a tres la lista de autores ingleses calificados, dignos de consideración: Noel Coward, J. B. Priestley y Terence Rattigan; de ellos, sólo el último se encuentra hoy en plena actividad.

El caso de Noel Coward reúne características especiales. Este autor, que demostró especial habilidad para captar las esencias de su tiempo, al que supo reflejar en tres o cuatro comedias modelo («Hay Fever», «Vidas Privadas», «Fallen Angels»), que quizá sean—aunque de esto no estoy muy seguro—verdadero regalo para generaciones venideras que deseen conocer los tiempos pasados. Pero su acervo de ingenio parece haberse reducido a esto. No ha sido capaz de evolucionar con los agitados tiempos que ha vivido, aunque lo ha intentado, con acierto sólo parcial. Puede confiarse en que su talento, tan evidente e innegable, le ayudará algún día a encontrarse de nuevo.

Priestley parece también estar de momento agotado. Sus dos últimas obras fueron un fracaso, cosa que le ha llevado a apartarse circunstancialmente de la actividad teatral. Quizá todo se debe a un cambio de nuestros gustos, al que no ha sabido adaptarse. La crítica, y con ella el público, apreció debidamente los valores de sus comedias realistas, de problemas familiares, como «Esquina peligrosa», «La herida del tiempo», «Desde los tiempos de Adán» y «The Linden Tree». Todas ellas tenían vivacidad indudable, calor en sus personajes, llegaban hasta nosotros. No eran obras profundas, no penetraban en tipos ni en problemas. Pero tenían un encanto evidente y un indudable tono de verdad. Eran la vida «tal cual». Pero inquieto, como verdadero artista, deseó experimentar con otros temas y técnicas; por desgracia, esas experiencias fueron poco afortunadas. Triunfó cuando supo permanecer fiel a los ambientes donde manan sus fuentes de inspiración; por ejemplo, el familiar, como en «Llama un inspector». Lo mejor de esta obra son, desde luego, los detalles y problemas de tipo personal, aunque lo más peligroso—la introducción en el tema de un emisario celestial—también está conseguido con tino.

El tercero de los nombres a que me he referido es Terence Rattigan. Rattigan es el tipo de artesano teatral inmensamente dotado ,de quien el teatro inglés nunca está inmensamente dotado, de quien el teatro inglés nunca está falto de ejemplares. Empezó escribiendo comedias ligeras, adaptadas al gusto de un público de clase media, con gracia de buena ley en situaciones y ritmo. Por ser más joven que Coward y Priestley ha sabido adaptase mejor a las nuevas corrientes y gustos. Los últimos años han significado un progresivo avance en su propia formación de dramaturgo. Su comedia «The Browning version» es un delicado estudio de un personaje de escolar desgraciado; obra rica de tipos, ajena a las superficialidades que Rattigan gustaba de tratar en su primer época. «Adventure Story» fué un intento de teatralizar la vida de Alejandro, fracasado por falta de lenguaje adecuado para el tema. Su obra más interesante ha sido «The Winslow Boy», basada en una célebre «causa» del año 1910. Rattigan consigue en ella clima teatral de la mejor clase. El peligro de este escritor es siempre la elección de temas fáciles, de los que su fluído talento consigue obras entretenidas pero intrascendentes.

Podría traer aquí otros nombres con que demostrar que toda una vieja generación de dramaturgos está aún «en pie de guerra». Entre ellos, Emyln Williams, Vernon Sylvaine, Ian Hay, R. C. Cheriff, Benn Levy y Rondney Ackland. Pero si queremos hablar de aportaciones verdaderamente serias a favor del teatro, es imprescindible acudir a varias obras de postguerra que parecen marcar una nueva época y otros estilos teatrales.

EL PRIMERO DE ELLOS

T. S. Elliot ha llegado tarde al teatro y puede decirse que todavía se encuentra en una etapa experimental. Entre sus primeras obras figura una de tono «aristofánico», «Sweeney Agonistes», que constituye un intento de valor. Pero su primer contacto serio con el teatro tuvo lugar a causa de un festival religioso. «Asesinato en la catedral» la escribió con motivo del festival anual de la Catedral de Canterbury. La obra tiene por tema el asesinato del Arzobispo Becket y se representó a pocos pasos del lugar en que, siglos antes, tuvo lugar el hecho. Más que una pieza teatral es una narración dramática que tiene por protagonista a Becket y a un coro de mujeres de Canterbury. En una reciente conferencia, Elliot comentaba con ligera ironía las ventajas que un festival religioso puede ofrecer como campo de entrenamiento y experimentación en el drama poético. «La gente que va a ver un drama religioso», decía, «espera pacientemente aburrirse y hacer con ello un poco de penitencia». Pero «Asesinato en la Catedral» traspuso inmediatamente las fronteras de lo simplemente religioso para entrar en los teatros minoritarios. La razón era sencilla: al fin, tras largos años, se escuchaba en el teatro un diálogo poético, que se elevaba sobre el lenguaje al uso. Eran los momentos en que Auden e Isherwood también comenzaban a intentar una vuelta al drama poético. «Asesinato» llegó rápidamente a toda clase de públicos.

El problema que el teatro poético planteaba a Elliot era, más que de técnica teatral, de lenguaje. En «Asesinato en la Catedral» no podía resolver más que un aspecto parcial del problema, ya que iba dirigida a un público determinado y se refería a un acontecimiento histórico concreto. Su obra posterior, «The Family Reunion», supone una experiencia en la búsqueda de un lenguaje dramático adecuado para una obra contemporánea. Elliot se sirvió todavía del coro, pensando que esta forma de presentar el verso lo haría más asequible para un público general; pero ahora intentó que ese coro participara también en la acción. «Las Euménides» de Esquilo fué una especie de base para «Family Reunion», y el coro tomó forma en las Furias que persiguen al héroe. La obra tuvo menos éxito que «Asesinato». Significa un avance indudable para Elliot en cuanto tiene de solución a un problema de lenguaje. Pero el otro problema, el dramático, quedaba sólo a medio resolver, y el coro no llegaba nunca a tener una auténtica compenetración con la trama central de la obra.

La obra más reciente de Elliot, «The Cocktail Party», constituye en principio un intento de resolver problemas dramáticos no del todo aclarados en «The Family Reunion». Del éxito con que Elliot lo resolvió habla, antes que nada, el éxito «popular» que alcanzó la obra tanto en Londres como en Nueva York. Y el hecho es también una demostración de ese cambio de gustos operado en el público de que hablo más arriba. Porque, y a pesar de ser «Cocktail Party» una obra escrita deliberadamente bajo normas de aparente facilidad, con los convencionalismos de cualquier comedia, no es una obra fácil. Elliot ha manifestado, por ejemplo, que el punto de referencia utilizado es el «Alcestes» de Eurípides, pero la analogía se encuentra tan bien encubierta que nadie reparó en ella hasta que el mismo Elliot lo manifestó.



J. B. Priestley

FRY

Casi simultáneo al éxito de «Cocktail Party», quizá precediéndole ligeramente, tiene lugar el de otra obra también debida a un dramaturgo poeta: Christopher Fry. Como Elliot, Fry comenzó su carrera en otro festival [d]ramático religioso. Su primera obra de [en]vergadura, «The Lady's not for bu[rn]ing», causó inmediata impresón y se presentó en Londres durante todo [el] año. La acción tiene lugar en casa [del] alcalde de un pueblo rural, durante [el] siglo XVI. El y sus alguaciles guardan [ce]losamente los modos de vida y cond[uctas] tradicionales. Dentro de este rígido [sis]tema se mueven dos personajes ind[ivi]dualistas y rebeldes, un soldado de f[or]tuna en trance de ser ahorcado y [una] muchacha sobre la que pesan acusa[cio]nes de brujería que están a punto [de] llevarle a la hoguera. El contraste en[tre] esos dos grupos ideológicos y mor[ales] constituye la esencia del drama. Y lo [que] le dió un éxito casi fulminante fué [un] lenguaje fértil y lleno de vitalidad, [al]go que podríamos calificar de fuerza [ver]bal y que hacía muchos años que no [se] había escuchado en un teatro inglés. [Fry] es uno poeta que sin embargo no sul[bordina?] ello la construcción del drama. [Fry] y Elliot han venido a satisfacer una ne[ce]sidad del público: la del lenguaje eleva[do,] la de valorar las palabras. Y lo ma[gní]fico de la poesía de Christopher Fry [es] que se trata precisamente de poesía d[ra]mática. Oírla produce doble efecto [que] leerla. Y el efecto es mayor toda[vía] cuando la escuchamos *en su propia si[tua]ción*. Porque si pueden ponerse rep[aros] a la idea teatral de Christopher Fry, [no] es imposible presentar objeciones a[l] concepto de la situación. Quizá se d[eba] a esto su éxito en piezas cortas, mu[cho] más legítimo que el obtenido en sus [co]medias. Su segunda obra, «Venus obs[er]ved», que escribió por encargo de [Sir] Laurence Olivier, mostraba todavía [a] las claras los defectos de construcc[ión] a que me refería. Es un comedia autu[m]nal en la que Fry crea un clima de s[ua]dad y nostalgia. El autor intenta a[hí] manejar más personajes que en «[The] Lady» y ofrecernos una trama con [más] complicaciones. La obra tuvo buena a[co]gida, verdadero éxito en cuanto al a[specto] literario, pero se acusaban más las d[efi]ciencias de conducción. Su producc[ión] más reciente, «A sleep of prisoner[s]», cuya duración se limita a hora y cua[rto,] tiene en mi opinión mucha más efica[cia] dramática, puesto que presenta una [si]tuación más limitada, más concreta. [Fué] escrita con motivo del Festival de In[gla]terra, con objeto de representarse en [los] templos. Puede considerarse como [un] verdadero triunfo del ingenio. Sus per[so]najes encarnan cuatro caracteres ar[quetí]gónicos, desesperados. Quedan dormi[dos] y el autor nos presenta sus sueños. [De] este modo, y según palabras del pr[opio] Fry, «cada uno de los cuatro es vist[o a] través del pensamiento dormido de [los] otros y a su vez habla y se comp[orta] como realmente es». Los sueños pr[oce]den todos ellos de temas bíblicos y a [su] través apreciamos la fuerza violenta, [las] reacciones de cada personaje dentro [de] una categoría propia de fuerza y d[igni]lidad.

USTINOV

El tercer lugar entre los drama[tur]gos de postguerra corresponde [a] Peter Ustinov. Ustinov es tan «hom[bre] de teatro» como Coward lo fué en [su] día. Es también un magnífico actor [có]mico, de acre temperamento satírico, [extre]mamente personal. También es direc[tor] tanto teatral como cinematográfico. [Su] talento es prodigiosamente fértil, a [pe]sar de que, según mi opinión, no ha [al]canzado todavía el nivel que le cor[res]ponde. Es significativo el que su [pro]ducción presente una tendencia deter[mi]nada. Intenta una clase de obra, [lu]ego otra, y nunca parece detenerse en [un] estilo determinado. Y, por tanto, nu[nca] ha caído en amaneramiento ni buscad[o el] éxito fácil. Ha tratado el ambiente [e]joviano en «The Indifferent Shephe[rd]» y la obra «cíclica» en «The Banbury [No]se». Su última comedia (última al es[cri]bir esta crónica) es «The Love of F[our] Colonels», que califica de «fantasía». [En] ella presenta una imaginaria comisión [de] ocupación cuatripartita, y contrasta, [de] modo cruelmente satírico, los tipos [ca]racterísticos de inglés, ruso, francé[s y] americano. El contraste sube de int[erés] mediante ingeniosas comparaciones [dra]máticas, puesto que se nos ofrecen [pa]rodias de Shakespeare, Molière, Ch[ejov] y de una película de «gangsters» am[eri]cana. Este es un buen recurso de in[ven]tiva, aunque me parece que falla en[tera]te por falta de preparación en el a[rte] para mantener un recurso literario de [es]te tipo. La obra proporciona ocasió[n a] Ustinov para ofrecernos una asomb[rosa] lección de mímica y quizá sea ésta [la] cualidad hacia donde dirija sus p[asos] futuros.

T. C. W.

GIL VICENTE EN MADRID

El Teatro de los Estudiantes de la Universidad de Coimbra, en función patrocinada por el Teatro Español Unitario de Madrid, puso en escena, en María Guerrero, el auto de "Las Barcas", de Gil Vicente. Antes, completando el programa, el TEU madrileño presentó "La farsa de Micer Patelin", anónimo francés, situado cronológicamente hacia 1470, y cuya traducción se debe a Santiago Magariños. "La farsa de Micer Patelin" es de las más representativas del primitivo teatro francés. Aun dentro de la ingenuidad carcterística y de la elementalidad de rasgos, los caracteres están trazados asomando en ellos ya una cierta psicología. Su argumento es sencillo y presenta unos pocos personajes burlándose unos de otros, por lo cual puede hablarse de un antecedente rudimentario de la farsa molieresca. Los chicos del TEU interpretaron muy bien la farsa, dirigidos por Salvador Salazar, que aportó una graciosa introducción bailada.

La obra de Gil Vicente es mucho más importante. El gran poeta portugués, con sus producciones líricas y dramáticas, de carácter popular, religioso, pastoril, alegórico; con sus autos y misterios escritos en castellano o en portugués, pertenece, como todo el mundo sabe, a ambas literaturas y representa un insigne precedente de Lope y de Calderón. Los tres autos de "Las Barcas"—el del Infierno, el del Purgatorio y el de la Gloria—forman un todo único y bellísimo. En el primero, el hidalgo tiránico, el usurero, el ladrón, el monje libertino, la celestina, el juez corrompido, etc., se ven rechazados por el ángel y les lleva al infierno no sólo sus pecados, sino el hecho de no arrepentirse. Unicamente el sencillo Juan y cuatro caballeros de Cristo, que murieron en tierras africanas combatiendo por su ideal, pasan a la Gloria. Ambos autos, el de la barca del Infierno y el del Purgatorio fueron soberbiamente representados por los estudiantes de Coimbra, dirigidos por Paulo Quintela. Muchos de estos estudiantes son actores consumados, y habría que mencionar para ser justos a todos.



Una escena de *Las barcas*

CATARROJA

Entre los esfuerzos simpáticos, y casi por completo desconocidos que la afición al arte dramático lleva a cabo en muchos rincones de España, se halla éste de la Sociedad A B C, de Catarroja, en la provincia de Valencia. La Sociedad A B C da representaciones periódicas de obras descollantes por uno y otro motivo. Enrique Bayarri dirige este esfuerzo al mismo tiempo significativo y humilde, en colaboración con Manuel Torres. Este grabado representa una escena de «La muerte de un viajante», de Arthur Miller, que fué puesta en escena en el Teatro Faus, de Catarroja, en el mes de junio último. Hay que añadir, como nota conmovedora, que fué en homenaje al maestro nacional, hijo de aquella población, don Manfredo Monforte. Pero Enrique Bayarri se propone no sólo dar obras más o menos novedosas de fuera, sino a los más representativos autores dramáticos españoles.



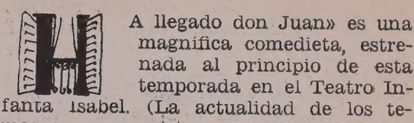
"EL BAILE"

de EDGAR NEVILLE

Se comprende que *El baile* guste al público; aunque este término ya se sabe que resulta un poco ambiguo y que hay bastantes públicos, hemos de proclamar que la *comedia de* Neville abarca a las más extensas zonas de aceptación y gusto. Tiene las raras virtud y fortuna de dirigirse a casi todo el mundo, el término medio teatral lleno de decoro, el ingenio suficiente y eficaz, la frase limpia, el equilibrio de las escenas, la mezcla de humor y sentimentalismo... Lo tiene todo, hasta algún repunte de sentimentalina, hasta alguna comicidad pueril. Es casi una comedia rosa, sin serlo de verdad, pues incluso está atravesada de picardías y, desde luego, de sagaces observaciones sobre la vida. Carece en absoluto de cursilería, lo cual es importante. Magnífica comedia en verdad. Verdadero alarde de dominio escénico con sólo cuatro personajes y tres actores. *El baile* es, sin ninguna duda, una comedia casi modelo en su género, una lección de destreza teatral, en la mejor acepción de las palabras. No nos extraña este resultado porque Neville es un escritor verdadero y su ingenio resulta verdaderamente agudo. A veces, *El baile*, por cierto artificio de las situaciones un tanto dislocadas, puede parecer bres extranjeras, conjugadas, por otra como si estuviera inspirada en cosas de fuera, en maneras de hacer y costumparte, con una perfecto españolismo. Pero hay que decir que si se trata de una comedia de rango universal porque puede gustar a todos los públicos, es también superior a casi todas las comedias de fuera que se ponen como ejemplo del género y, cuando menos tan buena como la mejor de todas ellas.

En la cuarenta y tantas representaciones, que fué la que vimos, los tres actores, Conchita Montes, Pedro Porcel y Rafael Alonso, «bordaron» su papel. Ahora bien, Pedro Porcel abusa del tono bajo. Hay que tener cuidado con la naturalidad en el teatro. Hay una naturalidad excesiva y demasiado teatral. La naturalidad no debe impedir nunca que se oiga lo que el personaje dice.

"HA LLEGADO DON JUAN"



«Ha llegado don Juan» es una magnífica comedieta, estrenada al principio de esta temporada en el Teatro Infanta Isabel. (La actualidad de los temas en una revista como INDICE ha de ser forzosamente más lata que la estrictamente periodística.) Al llamar comedieta a la obra de don Jacinto Benavente no pretendo rebajarla en demasía, pues creo poco en el rigor de los géneros. Aclararé que doy algunas docenas de dramas pretenciosos por esta comedia, ingeniosa de verdad. Lo que sí pretendo es tratar de calificar su parvo contenido espiritual. Benavente no ha tenido nunca grandes cosas que decir; no se trata precisamente de un escritor profundo. Las mentes dramáticas de su tiempo fueron otras. Unamuno en una vertiente y Valle Inclán, por ejemplo, en otra. Y luego, novelistas, ensayistas, poetas incluso. El drama, en efecto, la visión propiamente dramática de la vida, se ha refugiado en otros géneros.

Para hablar de otras obras de Benavente y verle ya con un poco de distancia, aquello en que muestra personalidad y le caracteriza, radica en obras de género semejante a esta recién estrenada. «La Malquerida» y «Señora Ama», que suelen ponerse como ejemplares o cima de su teatro, son más bien dramas vulgares, y por mucho teatro que sean, se trata de una clase de teatro mostrenco y sin personalidad. Son esas obras bien hechas con que aciertan los hombres carentes de gran talento, obras que no convencen a ningún espíritu riguroso y profundo, pero que satisfacen a los públicos medios porque en ellas ciertos tópicos sobre la vida y el mundo están ordenados con eficacia. La verdad es que no falta nada y falta todo. Hay pasiones, riñas, conflictos familares, eso que se llama caracteres; pero falta lo esencial, que revela un concepto de las cosas y de los hombres. Lo mismo se puede decir de «Los intereses creados», que es un ejercicio brillante, con su filosofía barata y sus ironías sobre el amor, el poder, la sociedad, que sólo pueden hacer reír a gentes muy primarias, aunque adulteradas, eso sí, por algún que otro trozo de letra impresa.

Ahora bien, con todo ello hay que reconocer que Benavente en efecto es, como suele llamársele en las gacetillas, maestrro de la comedia. Algunos críticos con aire suficiente, el aire pedante y suficiente de cierta zona de la juventud—poco más o menos el que yo empleo—, exclaman ante una obra como ésta: «Bah, bah, intrascendencia, repetición...» ¿Qué querrán? La verdad es que obras como ésta son dificilísimas, y que luego esos mismos críticos, ante remedos malos y cursis de este género de comedia benaventista, hablan de ingenio, finura y demás. Benavente no tiene par todavía en el teatro español en ligereza y en decir fluido y natural, aunque, claro está, que tiene muchos trucos de dicción y ciertos amaneramientos de frase.

Esta comedia la ha escrito Benavente sesenta o setenta veces, y por eso lo hace tan magníficamente bien. El que crea que al decir esto pretendo ironizar, es una persona burda. Ya se sabe que nadie escribe sino una obra, sea cual fuere. Y ésta de Benavente, con el título presente o con otros, es mucho mejor que la que han escrito los demás. Una de las tonterías que se repite también es que está caduco. Al contrario: esta comedieta, como tal, es mejor que la misma que escribió hace cuarenta años.

A mí me interesa poco el teatro de Benavente; creo que el teatro es un género inferior y que Benavente, como espíritu creador, está por debajo de los seis o siete grandes escritores de su generación. Pero aceptando el teatro tal cual es, «aquí y ahora», «Ha llegado don Juan» es un prodigio de ingenio. Lo cual no quita para que, por lo demás, uno prefiera a esta comedia hablar con los amigos en el café.

G.-L.

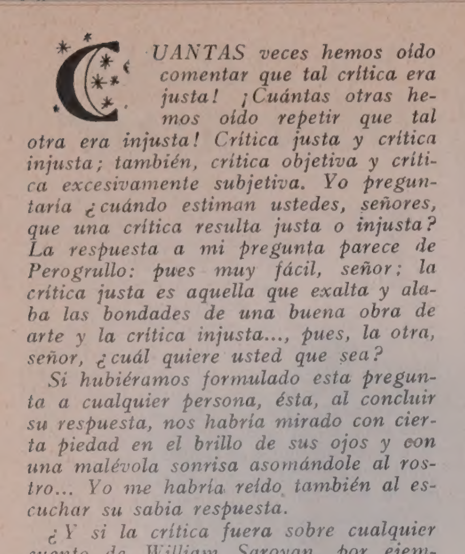
Director:
Juan FERNANDEZ FIGUEROA
Subdirector:
Eusebio GARCIA-LUENGO
INDICE:
Apartado 6.076 - MADRID

LIBROS

"ORO Y BARRO"

La crítica y el sentimiento de la amistad

por FERNANDO-GUILLERMO DE CASTRO



CUANTAS veces hemos oído comentar que tal crítica era justa! ¡Cuántas otras hemos oído repetir que tal otra era injusta! Crítica justa y crítica injusta; también, crítica objetiva y crítica excesivamente subjetiva. Yo preguntaría ¿cuándo estiman ustedes, señores, que una crítica resulta justa o injusta? La respuesta a mi pregunta parece de Perogrullo: pues muy fácil, señor; la crítica justa es aquella que exalta y alaba las bondades de una buena obra de arte y la crítica injusta..., pues, la otra, señor, ¿cuál quiere usted que sea?

Si hubiéramos formulado esta pregunta a cualquier persona, ésta, al concluir su respuesta, nos habría mirado con cierta piedad en el brillo de sus ojos y con una malévola sonrisa asomándole al rostro... Yo me habría reído también al escuchar su sabia respuesta.

¿Y si la crítica fuera sobre cualquier cuento de William Saroyan, por ejemplo? ¡Ah, seguro, casi seguro que la crítica "justa" para mí, a usted se le antojaría injusta, pudiera ser que monstruosa!

Hace unos meses escuché estos juicios en boca de un escritor español, hace poco galardonado con un premio:

—Saroyan es genial, ¡genial! Y Proust, tan pesado...

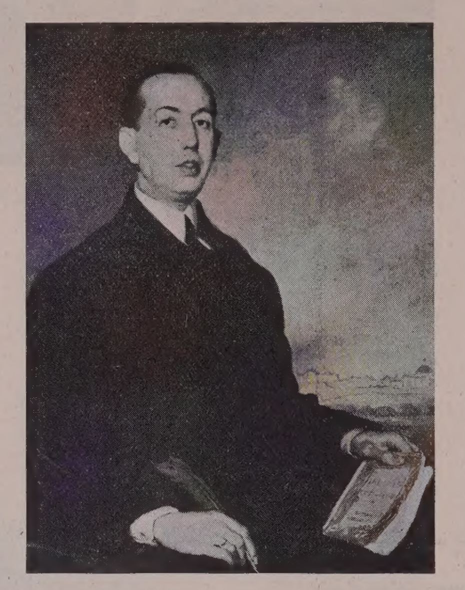
Desde luego, ignoro cómo en una conversación se pudieron mezclar estos dos nombres y llegar con ellos casi a una comparación. La otra mañana, un joven novelista me hablaba con embeleso de Steinbeck y de Faulkner. Charlamos bastante rato y este joven novelista me hizo una confesión sumamente interesante: he vuelto a leer "Adolfo" hace un año; me sentí decepcionado. ¡Qué ingenuidad, una simple novelita romántica! Sólo... El joven novelista me miraba y se sonreía.

¿Cómo se puede calificar de genio a un escritor tan tonto como William Saroyan y de pesado al que es verdaderamente genial? ¿Cómo se puede desdeñar a Benjamín Constant, uno de los espíritus europeos más finos y penetrantes de todos los tiempos?

Y, ahora, ¿que dice usted, señor? ¿Qué opina acerca de la crítica justa o que usted sacaría a colación el término objetivo. Usted, señor, me advertiría con seriedad: ¡Hay que ser objetivos! La crítica objetiva es la única crítica justa. Y usted se quedaría tan satisfecho de sus palabras otra vez. ¡Hay que ser objetivos!...

¿Era objetivo quien calificaba de genial a Saroyan? ¿Lo era igualmente cuando dijo que Marcel Proust le parecía muy pesado? ¿Guardaba el "necesario" objetivismo de juicio la persona que encontraba ingenuo y romántico a Benjamín Constant? ¿Soy yo objetivo porque admiro profundamente a Proust y a Constant o lo soy porque estimo que Saroyan es tonto?

No me importa la crítica objetiva; humildemente creo que el hombre no pue-



Retrato de Francisco Bonmatí de Codecido, pintado por Benedito

de dejar de ser nunca, en ningún momento, subjetivo; lo es y lo será siempre, fatalmente. Importa, sobre todo, sentimiento del alma. Según la calidad de su inteligencia, así serán sus admiraciones y sus repulsas. Sus juicios convencerán, más o menos, a los tipos de sensibilidad afín a la suya e irritarán a los que posean gustos distantes. Tampoco convergerían constantemente en sus predilecciones los individuos que tuvieran espíritus parejos. La disidencia de criterio entre los hombres resulta proberbial y humanísima. Usted, señor, me preguntaría con cierto asombro: ¿Entonces es que el hombre no puede guardar de la injusta? No sé por qué me parece comportamiento justo en ningún caso. Señor, el hombre es injusto por naturaleza. Es posible que después de esto, usted, señor, me insultara y se marchara volviéndome la espalda. Sin embargo, quisiera haberle podido expresar ante estas dos simples creencias mías: La crítica será siempre y sólo una crítica "objetiva" para quien la haya realizado; para los demás, resultará subjetiva. La crítica será justa únicamente para el crítico que la emitió, e injusta para el resto porque nunca sería absolutamente justa para nadie. ¿Que todo en la vida es relativo? Naturalmente, señor; pero siempre, subjetivo e injusto, refiriéndose al hombre. No importa que algunas personas se hallen de bastante acuerdo con nuestro criterio, a pesar de que esas personas sean las únicas que nos interesan de verdad, al fin y a la postre y no más que por su afinidad de espíritu con nosotros. Cuanto más subjetivo sea un crítico, tanto más sinceramente expresará su sentimiento. Yo creo que la única justicia de la crítica reside en la sinceridad.

¿Qué tiene que ver cuanto llevamos

(Continúa en la página siguiente)

"ILUMINADA TIERRA", de CARMEN CONDE

Es un ejemplo magnífico de fecundidad poética, de riqueza creadora, este nuevo libro de Carmen Conde, infatigable en su intensa labor. Como poeta, pocos de entre los actuales pueden presentar una tan dilatada obra, decantadamente lírica, alcanzando su intensidad y extensión. Acostumbrados como estamos a edicionistas de librines, cuadernitos y fasciculitos, reunidos en coleccioncejas, minúsculas, este volumen de más de setenta poemas, que hace el número décimocuarto en la bibliografía de una mujer joven, nos admira, como exponente de un temperamento poético decidido y de unas grandes facultades.

Conocemos ya bien la poesía de Carmen Conde, como para trazar unas coordenadas que la sitúen en el plano poético de nuestra contemporaneidad, donde se ha ganado puesto de preeminencia. Una lírica intimista y depurada, dentro de un verso libre, si no muy flexible, sí rico en calidades de imagen y evocación, donde dejaron huella la pureza juanramoniana, por una parte, y el caudal despeñado del superrealismo, por otra. Un encendimiento de lo amoroso, bello y castamente cantado, y una predilección por la temática trascendente, tocándose de hondas meditaciones e indagaciones en lo que constituye la esencia del origen del ser y su destino. Así, pues, el sentimiento del amor y el sentido religioso, cruzan, a veces como vientos contradictorios, a veces como vientos hermanados, y estremecen las frondas de esta poesía, que ha ganado una personalidad indiscutible e influyente a su vez.

El tema amoroso está cantado por Carmen Conde de una manera singular. Con múltiples facetas y matices. Es un amor sensual y apasionado por la belleza de los cuerpos, como de frisos helenos vivificados y calientes de emoción humana, de palabra exaltadora:

> «¡Qué salvaje presencia la de las hembras púberes
> entre glicinas cálidas, entre celindas vívidas!
> ... ...
> ¡Muchachas, corred más: corred hasta la aurora!
> Estos grandes varones de los pechos revueltos
> ansían desgarraros, ¡oh mazorcas crujientes!»

Lo sensual y erótico se aumenta con unas asociaciones frecuentes en estos poemas. Las imágenes con caballos:

> «Evaden primavera que a las flores oxida
> con un ardor oliendo a frutas, a corceles.
> ... ...
> y donde galoparon con hombres a su lomo
> caballos que reían igual que las mujeres.
> ... ...
> Eras tan ágil tú como son los caballos.»

Y otros muchos ejemplos que podríamos tomar. Paralelamente a este erotismo, el culto a la belleza física es también culto de los héroes, a los seres superiores. Culto que diríamos nietzscheano, no nuevo en la temática carmencondista. Ya lo recordamos de otras obras suyas, y aquí nos lo corrobora el «Canto a los seres hermosos»:

> «Ser hermoso es cerrarse contra todos
> y bastarse a sí mismo, por perfecto.»

Pero no son éstas las únicas facetas del diamante lírico y amoroso tallado por el verso de Carmen Conde. El amor es también comunión de almas, entrega del espíritu, a más de entrega corporal, que el ser humano es ambas cosas. Es, con frase orteguiana, centauro ontológico.

> «Cuánto rumor de ti lleva mi sangre.
> Espesa de tu voz se me despliega
> un ala de inquietud, me sobresalta.
> ... ...
> Tu corazón y el mío tan unidos, tan puros.»

Y ya criatura de glorificación, ya sueño, ya aliento del alma, el ser amado hace que el amante se sienta y lo sienta en todo, dentro y fuera de sí:

> «Derramada en océanos,
> cielos, campos, ríos, árboles;
> y hasta en palomas tristes que en la aurora
> te despiertan a mi amor por ti.»

He aquí que aparece una palabra inquietante, en este arrebato de amor embriagador. Palomas *tristes*. La tristeza ¿en el amor también? Naturalmente, lo hondo y arraigado de la vida, como es la aurora de «Mujer sin Edén», no podía faltar este aspecto doloroso del amor. Si alucinadamente se canta cuanto hemos aludido: el gozo y la hermosura, conmovedoramente oímos vibrar ahora la voz del poeta:

> «Ay la pena de hallarse con el amor ajeno
> cuando pesa la densa juventud impaciente.
> ... ...
> un camino de amor nunca vivido
> que pudo ser tu patria y tu destierro.
> ... ...
> ¡Qué poco sabe un hombre de la mujer que ama,
> y cuán difícil ella para enseñarle a ver!
> Son dos mundos ajenos que nunca se penetran,
> ni cuando se poseen; porque cada uno de ellos
> lo que está poseyendo es su cuerpo y su alma,
> sin enterarse nunca de lo que siente el otro.»
> ... ...
> «la furiosa alegría del dolor de amarte».

Ya considerado como potencia, como motor de vida, como integración en seres y las cosas, el amor traspasa casi todos los poemas del libro, no sólo que en su primera parte llevan el título general de «La enamorada». Late también en esos otros poemas que se agrupan bajo el nombre de «Tiempo en s... por los cuales aborda la autora esos temas metafísicos que han medulado g... parte de su quehacer en verso y en prosa. Poemas de meditación, de sentido ...ligioso, de lucha entre el alma y la mujer física a que está ligada de por v... Monólogo del ser con algo sobrenatural, acaso con su Creador, que a veces duramente imprecatorio:

> «No sabes nada de mí.
> Aunque ahora te hable, yo no creo que oigas.»

y a veces es fervor místico:

> «cuando te lloro en mi alma
> abres como una luz...»

Lírica intimista, muy del oculto acontecer del alma, que se vuelva con to... sus profundos secretos, con su dolor, con sus sensaciones de fracaso, ponie... un dejo triste en la confidencia de una maternidad frustrada, como poso de am... gor para el agua de la vida. Surgen así poemas de una valiente sinceridad, l... dísimos y hermosos:

> «... criatura tenebrosa a pesar de su oro,
> igual a desgarrada maternidad sin fruto.
> ... ...
> Una niña que vino desde mi vientre casto
> hasta la tierra negra donde no la hallare.
> ... ...
> cerrada a todo fuego que me trajera aleve
> una criatura nueva que no te repetía.»

Hay otros poemas, encendidamente amorosos, más subjetivos que los que ordenan en la primera y aludida parte. Tal es, por ejemplo, «Confusión». Y... bre otros, pesa también el tiempo con su paso irrefragable:

> «¿Y fuimos y ahora somos y seremos
> lo mismo que el pasado, que no cuenta
> en este gran presente que se escapa?»

Un tono poco frecuentado en la poesía de Carmen Conde es el de poemas ... figuran tras el epígrafe «Del andar y sentir», escritos con alusiones paisaj... cas, a través de tierras y caminos. Son visiones subjetivas, donde la emoción ...rica y la humanización del paisaje superan, con beneficio para la auténtica ...sía, cualquier valor de descripción. Entre ellos, cuenta un extenso y magn... poema, «Fontibre», en el que se canta con singular belleza el discurrir del ... se dialoga con él y se compenetra el poeta con los panoramas geográficos y ... manos que viven en sus márgenes:

> «¡Cuánta hermosura vieron esos ojos del río,
> y entre cuales batallas recibieron la sangre
> de los iberos locos contra locos iberos!
> ... ...
> Todos van y tú te quedas. Todos nos acabamos
> sin reflejar el cielo, ni los campos, ni un alma!»

Quizá de este libro pudiéramos decir que el rigor con que la autora l... adelante su obra de decantado lirismo, ha cobrado aún mayor pureza, y la fo... ha ganado perfección rítmica. Creo encontrar más exigente atención en la c... posición de los versos, que dentro de una poesía de expresión libre y desr... de rima; se articulan con más ritmo y más armoniosa medida.

LEOPOLDO DE LUIS

REVISTAS

EL PAJARO DE PAJA.—Carta octava. Madrid, julio 1952.
DOCUMENTS.—Revista mensual de cuestiones alemanas. Números 5, 6 y 7.
TRILCE.—Pliegos de poesía. Guadalajara, julio de 1952.
ESTUDIOS AMERICANOS.—Revista de la Escuela de Estudios Hispanoamericanos. Número 14. Sevilla, julio 1952.
DIDASCALIA.—Número 6. Rosario (Argentina), agosto 1952.
CORREO LITERARIO.—Números 54, 55, 56 y 57. Originales de Fernández Cuenca, José María de Quinto, Guerrero Zamora, etc., etc.
ESLA.—Sevilla, septiembre 1952.
VERTICE.—Volumen XII. Números 106, 107 y 108. Lisboa, agosto 1952.
BRITAIN TO-DAY.—Número 198. Octubre 1952.
CRONACHE CULTURALI.—Año II. Fascículo 2. Boletín Informativo del Instituto Italiano de Cultura, cuyo contenido sigue siendo tan interesante como en números anteriores.
BOLETIN DE MUSICA Y ARTES VISUALES.—Número 27. Mayo 1952. Unión Panamericana. Wáshington.
LE JOURNAL DES POETES.—Año 22. Número 8. Bruselas. Originales de Jean Tardieu, Gerardo Diego, Neruda, Carl Sandburg, Pierre Reverdy, etc.
MENSAJE.—Número 2. Madrid, agosto 1952.
DYONYSOS.—Número 1. Villafranca de Panadés, agosto 1952.
LETRAS DEL ECUADOR.—Números 75 y 76. Año VI.
PLEAMAR.—Número 1.
INDICE CULTURAL ESPAÑOL.—Año VII. Número 79. Agosto 1952.
DABO.—«Pliegos de poesía». Número 5. Palma de Mallorca.
PREGON.—Revista Gráfica Navarra. Número 32. Pamplona.
DEUCALION.—Número 7. Ciudad Real, septiembre 1952.
QUO VADIS.—Revista literaria, poética y satírica. Números 47, 48 y 49. París, 1952.
LER.—Jornal de Letras, Artes e Cienças. Número 7. Lisboa, octubre 1952.
REPERTORIO AMERICANO.—Cuadernos de Cultura Hispana. Número 18. San José de Costa Rica, julio 1952.
VIDA UNIVERSITARIA.—Año III. Número 24. La Habana, julio 1952.
CLAVILEÑO.—Número 16. Madrid, julio-agosto 1952.
VERBO.—Cuadernos Literarios. Alicante, julio 1952.
PLATEA.—Revista Teatral y Artística. Números 11 y 12. Buenos Aires, agosto 1952.
RUTA.—Revista de la Sociedad ABC. Catarroja (Valencia), septiembre 1952.
ARBOR.—Madrid, 1952. Este número de la Revista ARBOR se dedica a los índices de lo publicado en sus setenta y cinco primeros números. Antecede a los citados índices una «Breve historia de ARBOR» por Florentino Pérez Embid. Durante nueve años largos, ARBOR ha sido la única revista española dedicada a la publicación de ensayos y trabajos de investigación. Queremos, al cumplirse este número 75 de la revista que preside el «arbor» luliano, expresarle nuestra felicitación por la tarea realizada, y nuestro deseo de continuidad.

"EL DESCUBRIMIENTO E LA INTIMIDAD OTROS ENSAYOS"

de JUAN J. LOPEZ IBOR

a obra encierra, sin duda, un gran s actual. He aquí sus temas: el desmiento de la intimidad, análisis psico del hombre moderno, la literade la condición humana, el misterio a melancolía, escollos sobre la an- y la vitalidad, y otros.
Dr. López Ibor cultiva el ensayo con lable soltura. Es ágil su pluma, ávi- intelecto, ricas y variadas sus lec-. Demuestra el libro, al menos, un iente conocimiento de la filosofía exisal del Kierkegaard hasta Sartre y una able curiosidad intelectual por los pro- as filosóficos.
turalmente que el libro es la labor n psicólogo, que por serlo plantea los lemas desde un ángulo psicológico. sistema en los ensayos, lo cual ya ha o constar el autor anticipándose a posible objeción, que no tiene gran a tratándose de tal género literario. rdemos que Kierkegaard dijo que no un sistema de la existencia, porque la encia escapa a todo sistema. Pero no e dudarse que la ciencia es sistema y toda gran filosofía se muestra bajo la itectura de sistema. ¿Es que Heidegger no en *El ser y el tiempo*, no aspira a truir un sistema? Claro que el Dr. Ló- Ibor no es un filósofo ni pretende poco parecerlo, aunque escriba ahora temas filosóficos. Ya es bastante con haya logrado perfilar algunos caracte- del pensamiento y del hombre actuales forma bastante correcta y sugestiva.
ce con acierto López Ibor que la ver- ra existencia es la que se percibe en crisis. Lo cual no puede ignorarse des- de la fecunda experiencia vital de kegaard. Y también que toda vida es realización de un destino personal. Es poco extraña la afirmación suya de que hombre-masa carece de vida privada, no de vida íntima. La distinción que utor establece es, a nuestro juicio, nsistente e inexacta. Padece el hom- actual una visión catastrófica del mo- to presente. Así lo entienden todos que han diagnosticado la crisis de hoy. fino el análisis del aburrimiento y de eedia. El estudio de la melancolía es trante. Acierta cuando dice que en las duras de la melancolía el menor acto la vida pasada va acompañado de un lo e hiriente sentimiento de la res- sabilidad. Y también cuando afirma que xistencialismo es un estado de ánimo. no que los temas de la angustia, la tem- alidad, la nada, la muerte y la dere- ión, son cuestiones que viven con la or hondura el hombre de nuestro tiem- y tal vez por ello son los problemas linales del existencialismo.
stá fuera de duda que la tremenda me- olía de Kierkegaard no derivó de su imiento de inferioridad física, como bien el autor.
uy breve es la exposición de la filoso- de Sartre, y, por tanto, resulta incom- a, pero destaca su idea cardinal de la rtad ilimitada, frente a cuyas consecuencias sostiene la necesidad profunda que el hombre siente de suicidarse o trascender.

Dice de Rilke que en éste aparece el amor a la vida como un pacto, como una «religio». Sostiene que el hombre es una figura abierta y que la vida humana es la incesante realización de un proyecto que nunca se acaba, idea de un marcado acento orteguiano. Como conclusión de sus reflexiones sobre la vida como proyecto y del valor del proyecto para el hombre, deduce la tesis de que conocerse es hacerse a sí mismo. Sería más exacto decir que todo hacerse a sí mismo, brota de un conocerse y a la vez conduce a un mayor conocimiento propio.

Es aguda su idea según la cual la enfermedad crea una crisis que abre al hombre las puertas de la vida profunda, de indiscutible aplicación a la enfermedad que padeció Kierkegaard, que le permitió calar en los más profundos estratos de espíritu.

Acaso las páginas dedicadas al análisis de la melancolía del gran pensador danés, maestro de Unamuno, son las más bellas del libro, y que además revelan una copiosa lectura de la obra kierkegaardiana, y de los principales trabajos que a su persona y a su pensamiento se han dedicado los últimos años.

Encierran considerable interés los ensayos «Angustia, tedio, preocupación, náusea», «Nietzsche y la psicología» y «La idea del hombre en la biología moderna», este último bastante influído por Max Scheler.

En suma: el Dr. López Ibor expone con claridad los temas fundamentales de la filosofía existencial y diagnostica, con exactitud algunos caracteres de la crisis de nuestro tiempo. No puede dudarse que López Ibor ha asimilado bien las doctrinas de que se ocupa en su libro. Cierto que su enunciación, por lo breve, es incompleta y no puede ser enteramente exacta. Un pensamiento tan vivo, profundo y ondulante como el de Kierkegaard, no se puede sintetizar en las escasas páginas que le dedica al Dr. López Ibor. Pero el trazado que hace de sus ideas capitales es claro y sugestivo, y demuestra en un hombre que es fundamentalmente médico y, por tanto, especialista, una mente preocupada por los problemas de la filosofía de nuestra época, que le eleva a una considerable altura.

J. Izquierdo.

"ORO Y BARRO"

(Viene de la página anterior)

no con el título que encabeza estas lí- s? Francisco Bonmatí de Codecido es buen amigo nuestro, un amigo con el hemos pasado muchas noches char- do hasta el amanecer; noches madri- as y suyas, con las copas llenas y ltas a llenar de anís. En la estantería alinean bastante libros, suyos casi to- . En este momento miramos los can- de esos libros. Sobre la mesa, su úl- a novela: "Oro y barro", editada ha- muy poco tiempo. La abrimos por la mera página y releemos la dedicatoria iñosa. Esta tarde nos sentamos aquí ánimo de escribir una nota crítica. obstante, el título tenía que ser el ele- o. Y luego...
Que no hemos dicho nada de "Oro barro"? ¿Que apenas si hemos habla- de nuestro amigo Francisco Bonma- de Codecido? No lo estimamos así, ni cho menos; al contrario, porque se taba de un amigo hemos escrito así. pensamos, que, sin duda, habremos di- alguna cosa más interesante que si hubiéramos limitado a enjuiciar su vela.
Probablemente el sentimiento de la istad no admite crítica, en último tér- no.

"LA VENDIMIA Y SUS PROBLEMAS EN EL SIGLO XVIII"

de MANUEL PAN FERGUSON

Este bello libro que nos llega de Jerez de la Frontera, recibió el Premio para trabajos en prosa en las III Fiestas de la Vendimia celebradas en esa ciudad. No es ésta una obra que se sujete a fríos criterios historicistas (a pesar de su cuidada documentación), sino que está escrita con la sensibilidad que se merece el vino, ese gran tema español.

El libro, prologado por José María Pemán, recoge la vida económica, anécdota y peripecias de los caldos jerezanos durante el siglo XVIII. Sobre su interés histórico-estadístico, a que ya nos hemos referido, sobresale la sensibilidad del autor, que nos hace pensar en otros tiempos, ya que el vino de que se trata es vino añejo, y remontarnos a su tradición artística y literaria.

Que el vino ha tenido una importancia fundamental, no sólo en la vida económica de Jerez de la Frontera, sino en su proyección humana e industrial, es lo que este libro viene a probarnos. La edición es cuidadísima y está muy bellamente ilustrada con fotografías, fuera de texto, de documentos en torno a la legislación a que el vino de Jerez dió lugar cuando tan afortunadamente comenzó a abrirse paso por el mundo.

"EL SENDERO ENAMORADO"

de LOPE MATEO

Lope Mateo ha recogido en este volumen una buena colección de paisajes, de los suyos; paisajes del alma, como él dice, habiéndolo aprendido bien de Unamuno.

«El sendero enamorado» resulta un poco el sendero doloroso del amor. Al principio, el escritor nos habla de su dolor, que es la muerte. Y al final, en las últimas líneas, también. Y la tierra de España va saliendo del alma del autor a través de las numerosas páginas.

Un pero: excesivo lirismo en bastantes momentos. Sin embargo, ¿es que se puede de censurar una demasía lírica? Probablemente es que uno tiene tan poco de poeta, siente tan poco lo poético...

"IBIZA"

de JUAN GERMAN SCHODER

Colección «La Isla de los Ratones»

He de confesar, en seguida, que no es de mi gusto la poesía que escribe J. G. Schröder: Es más, encuentro que estas composiciones están muy lejos de mi concepto de la poesía. Me parece el suyo un modo de escribir sin hueso y sin razón, y a lo largo de su libro no he hallado un sólo verso que me haya «tocado», quizá porque yo estoy en una ladera diferente. Esto de la poesía, como todo en arte, es así: o gusta o no gusta y, por tanto, se admite o no se admite. El gusto es para mí la primera premisa de la crítica (un mínimo coincidir en el gusto, cuando menos).

«Ibiza» es un libro de estampas y comentarios líricos a un paisaje de una belleza tal, que estimo debería haber movido a más, a mucho más, la pluma del autor. Probablemente lo que ocurre es que, como poeta, Schröder—de un talento teatral indudable—es más bien un vate ocasional, cuyo espíritu se aplica circunstancial y no nativamente al verso. Y esto no lo digo peyorativamente, aunque esté escrito como disculpa, y con ello no quiero restar sinceridad y franqueza a lo que Schröder expresa. O tal vez sucede que yo no lo entiendo. Todo es posible.

Reprocho a Juan Germán Schröder que en sus versos son demasiado patentes las huellas del lorquismo. Concretamente, en la sección de su libro titulada «Canciones chiquitas y romances a los niños ibicencos», estas huellas han quedado señaladamente impresas; verbigracia:

un blanco toro de cal
... ...
y un ángel vuela entre olivos
con su espada de hojalata
... ...
San Miguel dejó su espada
en la fragua de los siglos
y bajó en un periquete
de molinero vestido.

Como quiera que este influjo lorquino no está trabajado por una auténtica personalidad de poeta, acentúa en demasía un mimetismo que tal vez sea voluntario, pero que merma lo que de acento más particular pudieran tener los versos de Schröder. Discrepo también de ciertos intencionados prosaísmos, de los que el autor abusa y que no añaden belleza a las poesías. Hay también expresiones precarias, que me parecen de poco tino poético.

Lo menos reprochable del libro lo encuentro en la sección «Ibiza en septiembre». Hay en ella—siempre dentro de un modo de hacer epidérmico—bocetos de postal lírica más conseguidos:

Increíble palacio de sirenas
son tus casas bandadas de gaviotas;
flores de nácar, náufragas y rotas.
levantan su jardín en las arenas.

Los mejores poemas de «Ibiza» (según creo, los titulados «Caminar» y «Pájaro mutilado») y las calificaciones dionisíacas del Mediterráneo (a la manera de las empleadas por Cernuda en «El joven marino»), elevan algo el tono del volumen con sus breves pinceladas de acuarela, pero, en resumidas cuentas, creo que este libro—un tanto falto de unidad de voz, de personalidad de voz—no suma nada a la personalidad de su autor, antes la confunde.

Ricardo Blasco.

LIBROS RECIBIDOS

Del Arco: «DALI AL DESNUDO»; Maurice Baring: «OBRAS COMPLETAS»; G. K. Chesterton: «OBRAS COMPLETAS»; Maxence van der Meerch: «LA HUELLA DE DIOS»; Winston S. Churchill: «MEMORIAS»; Knut Hamsun: «OBRAS COMPLETAS»; F. Brett Young: «EL BOSQUE LEJANO»; Theodore Dreiser: «DOCE HOMBRES»; Maxence van der Meerch: «CUANDO ENMUDECEN LAS SIRENAS»; Noel Clarasó: «EL LIBRO DE LOS TONTOS». Todos ellos del Editor JANES, Muntaner, 316, Barcelona.

Manuel Arce: «SOMBRA DE UN AMOR». Colección «Adonais». Madrid, 1952.

Angel Crespo: «QUEDAN LAS SEÑALES». Colección Neblí. Madrid, 1952.

Pedro Jara Carrillo: «DOCE SONETOS». Murcia, 1952.

Jean Larmeroux: «LOS ESTADOS UNIDOS DEL MUNDO». Fomento de Cultura, Ediciones, Valencia, 1952.

Enrique V. Corominas: «LA PRACTICA DEL HISPANOAMERICANISMO». Ediciones Cultura Hispánica.

Editorial Mundo Hispánico: «ECIJA».

Julio Ycaza Tigerino: «ORIGINALIDAD DE HISPANOAMERICA». Ediciones Cultura Hspánica, Madrid, 1952.

Hernán Cortés Rodríguez: «LA ESTRUCTURA DE LA BALANZA COMERCIAL ENTRE ESPAÑA E HISPANOAMERICA». Ediciones Cultura Hispánica. Madrid, 1952.

José Vila Selma: «BENAVENTE, FIN DE SIGLO». Ediciones Rialp. Madrid, 1952.

Colección Teatro, últimos números publicados. Ediciones Alfil. Madrid, 1952.

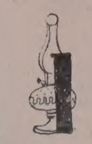
José Otero del Pozo: «LA ETERNA CONJETURA». Editorial Sever-Cuesta. Valladolid, 1952.

Pierre Véry: «EL INSPECTOR ESTA NEGRO» y «DRAMA ENTRE ANIMALES». Editorial Atalanta. Zaragoza, 1952.

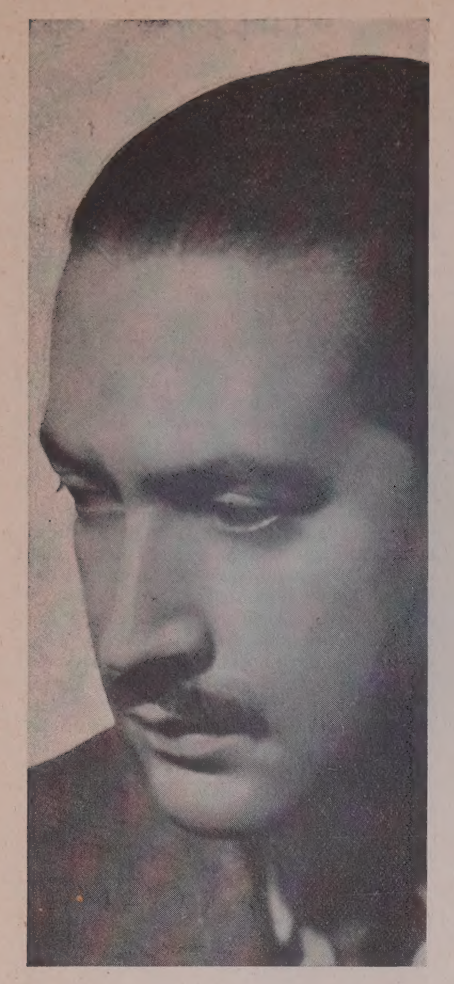
De estos libros, la atención de cuyo envío agradecemos a sus editores, nos ocuparemos conforme nuestras disponibilidades de espacio nos lo permitan.

CONTESTA EL NUMERO DIEZ

«Antología consultada»



NDICE se ocupó en su número último de la "Antología Consultada" que ha editado Francisco Ribes e insertó dos opiniones o manifestaciones valiosas: la del propio editor y la de un escritor, poeta y catedrático tan calificado como Alejandro Gaos. Ahora le toca a José García Nieto entrar en la polémica y lo hace por muchas y poderosas razones literarias. En efecto, INDICE ha dirigido al autor de "Tregua" y director de "Poesía Española" unas cuantas preguntas a las que él responde con buena y precisa prosa. (Todo buen poeta es buen prosista). A continuación van, íntegramente respetadas y sin darle aire de entrevista más o menos movida o pintoresca; preguntas ceñidas y respuestas que creemos pertinentes.



GARCIA NIETO

«Me molesta mucho hablar de esta Antología»



NTES de contestar a estas preguntas, que me envías, querido Director de INDICE, me gustaría hacer algunas afirmaciones que me parecen honradas e indispensables para que yo entre en este tema:

1.ª Me molesta mucho hablar de esta Antología, y, si contesto, lo hago solamente por atender a tu deseo y servir a tu revista.

2.ª Me parece mal el ambiente que se está haciendo en torno a la citada Antología, porque no se consigue otra cosa que crear una propaganda favorable al editor señor Ribes que creo que no se merece su «luminosa» idea.

Y ahora vamos a contestar:

—*¿Qué te parece, en general, la encuesta de Ribes?*

—Me parece disparatada. El mayor valor de una antología «restringida» está en la opinión y criterio del que se ha propuesto conjuntarla. Evitar otra mayor: la de dar al público, con pretensiones de orientación, un resultado de límites ambiguos, donde no ha quedado más que la frialdad numérica del final, evitando en una oscura confusión las razones que han agrupado a estos poetas. La única eficacia—más picante, que trascendente—de estas elecciones, está únicamente en la relación nominal de los favorecidos: y así podía haber acabado el caprichoso juego del señor Ribes, pero para ello hubiera bastado con una tirada de octavillas o con una nota en la prensa y esto, claro está, hubiera resultado poco comercial para el avisado editor.

—*¿Sabes que figurabas con el número diez en dicha Antología? ¿Qué opinas de tu exclusión por existir cierta diferencia de votos entre el poeta a quien correspondía el lugar nueve y el tuyo?*

—Sí, lo sé todo. Y todos lo sabemos. Es inútil que hagamos el juego ahora a una pretendida discreción de esa junta electoral, cuando mucho antes de salir la antología corría de boca en boca la «lista completa», facilitada—quién puede dudarlo—por los propios contadores de votos. Todos sabemos que el número uno es Pepe Hierro y el número nueve Victoriano Crémer. Y también que el número 10, o sea al que han dado con la puerta en las narices las omnímodas decisiones del señor Ribes, me ha correspondido a mí. Alguien se ha encargado de levantar todos esos «secretos» del procedimiento, como el de poner en claro el tremendo escalón que me separa de mi amigo y admirado Victoriano Crémer.

—*¿Qué relación o lista es la tuya, en sustitución de la que se ha publicado?*

—Si yo diera mi lista sería tanto como prestarme a suscribir, desde otro ángulo, lo que creo equivocado y peligroso. Yo fuí consultado en su día por el señor Ribes y no llené la candidatura. ¿Los diez mejores? ¿Por qué diez? ¿Quién se había fijado en ese número? ¿En ese número de tan caprichosa y rara fortuna que ni el señor Ribes ha respetado al final? Gerardo Diego en un momento en que los campos estaban mucho más claros y delimitados que ahora —y con su firma debajo, claro está—no se detuvo hasta el número 17, que poco después amplió a 31. Hoy que, indudablemente los nombres son menos definitivos, las características más difusas, las personalidades menos acusadas, y, sin embargo—lo he dicho muchas veces—hay cerca de cincuenta nombres—jóvenes y viejos—interesantes en la poesía española ¿quién puede fijar cuáles son los diez primeros?

—*¿Qué opinas de la lista de los consultados?*

—Publicar la lista de los consultados me parece una manera de cubrirse todavía más pueril y ligera. Por aquí sí que ha sido personalísimo y caprichoso el democrático señor Ribes. ¿Cuántos nombres sobran en esa lista faltando los que faltan? ¿Cree, de verdad, el señor Ribes que esos cincuenta nombres son los mejores conocedores de la poesía española? ¿Por qué no están Eugenio D'Ors, Gerardo Diego, Eugenio Montes, José María de Cossío...? ¿Se me va a decir que fueron consultados y no contestaron, con esa reticencia con que lo hace el señor Ribes en su prólogo, creyendo que los escritores españoles tienen que estar al servicio de sus elucubraciones comerciales...? Ah, no; el argumento no es válido. En este caso se renuncia a la empresa y no se sustituyen nombres inevitables con particulares amigos del editor.



—*Este tipo de antologías, ¿te parecen prematuras, desorientadoras o son beneficiosas para el conocimiento de la poesía?*

—El tipo de esta antología es «tipo único» y no conviene generalizar. Pero si se trataba de publicar versos de un grupo de poetas, no hubiera sido mal título «Nueve poetas jóvenes españoles». Y entonces, con un prólogo responsable del señor Ribes, o de cualquiera de sus amigos asesores, sin comicios ni biombos, sin escalafón ni curvas febriles, esta antología—con esos mismos nombres—hubiera quedado en un sitio lógico, y quien sabe si ejemplar.

Y entonces sí que sobrarían explicaciones y holgarían todas estas palabras en que nos estamos entreteniendo.

—*¿Qué te parecen las premisas que se establecieron para la confección de esta antología?*

—Caprichosas, vagas, informes. Y aún así, no se han cumplido. Tengo entendido que algunos consultados incluyeron nombres que no estaban en el ánimo del señor Ribes, ni en los límites que había señalado. En el momento de votar «casos» como los de Leopoldo Panero, Dionisio Ridruejo, José Luis Hidalgo, Carmen Conde o Gabriel Celaya eran dudosos como candidatos. Si Gabriel Celaya —incluído—en la opinión de alguno de los consultados no debía ir por no demasiado joven o por haber publicado «antes de la guerra», y pensando así no lo incluyó, su candidatura no vale y hay uno de más entre sus elegidos. Si por el contrario uno solo de los otros nombres ha figurado en alguna candidatura y el señor Ribes no lo ha aceptado por no creerlo comprendido en sus ilusorios límites, tampoco vale su voto. Y por último—y bien me duele tener que decir esto por ser yo ese «diez»—, si el señor Ribes dijo a esos cincuenta señores que eligieran diez nombres, no sé quién es él para convertirlos en nueve.

Claro que todo esto es acomodarse al «procedimiento» y hablar de él. Pero conviene hacer constar que ni dentro de su equivocación se ha cumplido. Es por lo tanto curioso que esta antología sea la más «parcial» que hemos conocido en muchos años, dando a la palabra parcial todo el doble sentido que Gerardo Diego le dió valientemente en su día.

OTROS TEMAS

En nuestras páginas interiores, ORIGINALES AUTOGRAFOS e INEDITOS, de JORGE SANTAYANA y artículos de RICARDO BAEZA y Ricardo Paseyro sobre su vida, más un texto del filósofo —"BREVE HISTORIA DE MIS IDEAS"— TRADUCIDO POR PRIMERA VEZ AL CASTELLANO.

Teatro: «Los nuevos rumbos del teatro inglés», por T. C. Worsley. Los últimos estrenos.

Arte: Giorgio de Chirico ataca a la Bienal de Venecia. Armando Reverón, un Gauguin moderno.

Cine: «La señorita Julia», por J. M. Dorrel. «El creador cinematográfico», por Manuel Villegas López.

Poesía: «Combate meridiano», poema inédito de J. Carrera Andrade.

Crítica de libros, noticias, exposiciones, etc., etc.

WAUGH,
GARCIA ESCUDERO, ARROITA-JAUREGUI Y LA NOVELA CATOLICA



RISTE cosa es el no ser comprendido. Pero es sino fatal, al parecer, cuando se entrega una opinión propia a la interpretación ajena. Yo, como pacato, me permití hace pocas semanas opinar sobre Evelyn Waugh, y de paso sobre la novela católica contemporánea. Y nunca dije que Waugh no fuera católico. Por el contrario, afirmaba y afirmo que Waugh es un católico que escribe novelas, y remachaba que "Brideshead revisited" me había impresionado a mí casi tanto como a amigo Arroita-Jáuregui, pues se trata de una novela sencillamente estupenda.

La alta estimación que tengo por García Escudero, que hace que le lea asidua y cuidadosamente, no me impide afirmar aquí que no debió leer muy atentamente mi artículo sobre Evelyn Waugh, ya que también afirma en "Arriba" de 14 de este mes, que niego rotundamente el catolicismo de Waugh.

¡Qué le vamos a hacer! Mi osadía me crea estas complicaciones, de las que, sin embargo, algo bueno puede sacarse, ya que en el fondo no hay más que una aparente discrepancia.

Para Arroita-Jáuregui copiaré nada más unas líneas de García Escudero. Son éstas:

"En gran parte de esos novelistas, la atención hacia el pecado y la miseria humana (que, por otra parte, constituye la parte más valiosa de su mensaje) se acentúa de tal modo, que se convierte en un deliberado, insistente y casi obsesivo afán por prescindir de cualquier conclusión fácilmente ejemplar. Pienso, en este momento, en el por tantos aspectos innecesario (innecesario, digo, dentro de las leyes de la novela) suicidio de Elizabeth en "The man within", de Graham Greene. Hay como un empeño por negar al hombre capacidad de redención, por hundirle una y otra vez en el fango y por disimilar o esconder cuanto pueda infundir confianza y serenidad".

Esto dice García Escudero abundando en mi punto de vista. Pero es que a mí me interesa formular una afirmación. Odio lo ñoño y deshuesado casi tanto como lo repugnantemente escandaloso. Y niego al novelista católico tanto el derecho a fabricar pasteles de crema como su afán por descubrir lo más hediondo de nuestra civilización. Si una obra literaria puede ser firmada lo mismo por Waugh, que es católico, como por Alberto Moravia, que no lo es, y acaba de ser incluído en el Indice, reniego de una flojera de convicciones religiosas que puede conducir a esta absurda homologación.

Creo que fué García Serrano quien dijo que entre la tarta de vainilla y la boñiga de vaca hay un mundo al alcance del católico que se decida a escribir buenas novelas. Ese debe ser el camino.

Y no olvidemos que el católico por el hecho de serlo, está provisto de un repertorio de soluciones exactas para todos los problemas que puedan presentarse en esta vida por muy crudos que éstos sean. Lo que hay que hacer, según mi modesta opinión, es aplicarlas. No es lícito, a mi juicio, a un católico dejar en el aire problemas de conducta moral extraviada por conseguir un efecto artístico. Esta es mi tesis, y sólo me queda agradecer a García Escudero y a Arroita-Jáuregui la atención prestada a mi modestísima contribución al esclarecimiento de un tema que, por lo demás, me parece de evidente trascendencia.

LUIS ANDRÉS Y FRUTOS.